

Universitatea de Vest Timișoara

Facultatea de Arte și Design

Curs de Iconografie an II semestrul I

Prof. univ. dr. Marcel Muntean

2021-2022

CURSUL ȘI SEMINARUL - I

Terminologie și Iconografie

Arta în înțelesul general cuprinde în ansamblul ei, finalitatea activităților spirituale și artizanale de contemplare, interpretare și exprimare a realității, ea manifestându-se în planuri distincte: *temporale*- (literatură, teatru, muzică, film), ori *spațiale* - (arhitectură, pictură, sculptură), sau *aplicate, somtuare*-(argintărie, orfevrărie, miniatură, broderie, mobilier, sticlă, etc.).

Dacă pentru prima categorie anunțată mai înainte s-au constituit în desfășurarea timpului o multitudine de studii distincte, în schimb, celelalte pot fi incluse în vastul domeniu cunoscut sub numele de Istoria Artei.

Arta de inspirație religioasă este inclusă în arta universală, ce la rândul ei cuprinde și arta creștină. Prin urmare această artă cu conotații sacre îngemănează arhitectura, pictura, sculptura, iconografia, de exemplu, în acord cu funcționalitatea liturgică și cu simbolismul teologic afierosite de tradiție.

Arta bisericească își urmează negreșit evoluția proprie în cadrul vieții bisericești unind laolaltă, atât destinul istoriei Bisericii, cât și cel al artelor.

Iconografia¹ poate fi definită într-o formă directă, ca o știință a imaginilor, aparținând și ea disciplinei Istoriei Artei. Ea se ocupă de studiul decorurilor, picturilor murale, icoanelor portative, miniaturilor, gravurilor pe diferite materiale, broderiilor, ceramicii, etc., în scopul cunoașterii, evoluției și denumirii acestor teme.

Iconografia bizantină aparține iconografiei generale, ea referindu-se în mod special la tematica religioasă creștină. Aceasta a evoluat în decursul epocilor istorice, având la origine tradițiile orientale și elenistice pe care s-au inserat și cele paleocreștine de mai târziu.

În cuprinsul iconografiei creștine recunoaștem cele trei componente distincte: a) fermitatea autocrației orientale, b) eleganța efervescentă a elenismului ² și c) moștenirea romană cu solemnitatea sa.

Definitivarea unui sistem sau program iconografic, trebuie înțeleasă ca aparținând, nu doar unui creator, teolog, artist, iconar ori ca produsul unui timp istoric bine determinat, ci ca un organism viu ce a suportat transformări, modulații în decursul secolelor. Iconografia bizantină sau

¹ Ene Pr. prof. dr. Braniște / Ecaterina prof. Braniște, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Ed. Diecezană, Caransebeș, 2001, p.205, 206

² Ștefănescu, D.I, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Ed. Meridiane, București, 1973, p.48.

ortodoxă se grefează în aria de răspândire a Bisericii Răsăritene, urmărind cu interes Erminiile de pictură ale zugravilor, ce prescriu rânduiala așezării scenelor în biserică.³

Iconografia bizantină, poate fi concretizată în cele șapte funcții ale sale:

1. desăvârșirea unei biserici ce poartă amprenta sfințeniei;
2. instruirea în credința ortodoxă în cazul artei răsăritene;
3. aducerea aminte de învățătura de credința ortodoxă;
4. înălțarea la prototipuri, la sfinții înfățișați în icoane;
5. îndemnul de a-i urma în virtuți;
6. ajutorul în schimbare și în sfințire;
7. slujirea, martor de îndrumare către Dumnezeu și de venerare a Sfinților Lui.⁴

Credința creștină cu rădăcinile în izvorul nesecat al Sfintei Scripturi, a constituit principiile călăuzitoare, în geneza iconografiei. Dacă din veacul al VI-lea ne parvin primele icoane, caracteristice ale stilului bizantin, după perioada cunoscută sub numele de *iconoclasm* s-a conturat și stabilit programul iconografic al Bisericilor.

Dintre personajele sfinte cel mai des întâlnim pe: Dumnezeu - Omul - Hristos, Sfânta Fecioară, Sfântul Ioan Botezătorul, sfinții prooroci, apostolii, ucenicii, ierarhii, cuvioșii etc.

Principalele teme inspirate din Vechiul și Noul Testament pot fi grupate în cicluri :

- a) ciclul hristologic (cuprinde viața, Patimile, și Învierea Mântuitorului);
- b) ciclul mariologic (viața și adormirea Maicii Domnului);
- c) ciclul aghiografic (viețile sfinților, sfintelor);
- d) ciclul prăznicar (sunt incluse cele 12 icoane ale iconostasului);
- e) ciclul dogmatic (întâlnit în spațiul naosului și al altarului);
- f) ciclul liturgic (cu precădere în spațiul Sfântului Altar)

Imaginea creștină cuprinde în alcătuirea ei elemente ce s-au asociat și asimilat în decursul istoriei; cele mai cunoscute influențe provin din spațiul iudaic-oriental, elen și roman.

Fermitatea autocrației orientale

³ Braniște, Pr. Prof. Dr, Ene, *Dicționar enciclopedic ...*p.206.

⁴ Constantine Cavaros, *Ghid de iconografie bizantină*, Ed. Sophia, București, 2005, p.14

Concepția iudaică despre imagine pare să fi fost negativă, fiind asociată cu redarea zeităților, idolilor. Porunca primită de către Proorocul Moise, sau cea dată pentru confecționarea heruvimilor de pe Chivotul Legii definea acest adevăr. Aici poate ar trebui adăugat că în ce privește imaginile sfinte interdicția nu era atât de categorică în poruncile date lui Moise, fiind acceptate imaginile ingerilor și ale heruvimilor pe perdeaua templului și respectiv pe chivot, căci altfel fraza de mai sus nu are sens. Interdicția definitivă s-a propagat în timpul Macabeilor, atunci când iudeii erau amenințați de elenism.

Descoperirea sinagogii din veacul al VI-lea, de la Beth-Alpha, decorată cu mozaicuri înfățișând, tocmai Chivotul Legii, semnele zodiacale, scene de sacrificiu, precum a lui Isaac, atestă faptul că în toposul iudaic exista o anumită toleranță față de reprezentările figurative. Sinagoga din Dura-Europos, din Mesopotamia, ce datează din sec. al III-lea este o mărturie grăitoare al existenței posibilelor cicluri din viața câtorva profeți Moise, Ilie, Daniel.

Eleganța efervescentă a elenismului

La greci s-a perpetuat obiceiul existenței unor statui considerate *nefăcute de mâna omului*⁵, sau chiar coborâte din cer. Acest crez a însemnat constituirea unor ritualuri sacre ce au intrat în conștiința și practicile populațiilor, transmițându-se generațiilor viitoare.

Moștenirea romană cu solemnitatea sa

În arta romană vor pătrunde, așadar, aceste tradiții, îmbinându-se și cu viziunea Orientului elenistic unde portretele împăraților constituiau și ele obiectul unui cult de adorare ce va sta la originea cultului împăraților. Împăratul Caligula a legiferat cultul împăratului destinat până la el doar zeilor.⁶

Astfel se definește schimbul dintre imaginea imperială și cea creștină care o preia. În lumea imperială este stabilit că imaginea împăratului poate fi⁷ substituit juridic al prezenței regelui însuși.

⁵ Egon Sendler, *Elemente de teologie, estetică, tehnică- Icoana chipul nevăzutului*, Ed. Sofia, București, 2005, p. 14

⁶ Idem, p. 15

⁷ Alin Besanson, *Imaginea interzisă*, Ed. ,București, p.121

Imaginea ține locul prezenței sale. De exemplu la tribunal dacă portretul împăratului este prezent, judecătorul decide în mod suveran ca Cezar în persoană. Acest mod de raportare la lumea înconjurătoare va fi preluată și de cultul creștin și va fi aplicată icoanei însăși.

Andre Grabar referindu-se la această încorporare a imaginilor romane de către creștini nota că filosoful devine Hristos, apostol sau profet, scenele pastorale coincid cu chipul Bunului Păstor;⁸ idee pe care o subliniem și în paragraful următor.

Abia la sfârșitul sec. al II-lea apar primele simboluri de factură creștină precum: înmulțirea pâinilor ce a devenit banchetul euharistic, adorarea magilor ce desemnează intrarea păgânilor în legământ. De asemenea simbolurile vor fi înțelese la început de un grup mic de inițiați dintre care amintim: vița de vie, peștele, acronimul lui Hristos. Desigur acest simbol popular al peștelui va fi asimilat printr-un acrostih; fiecare literă a cuvântului *iẖtis* desemnează Iisus Hristos Fiul lui Dumnezeu Mântuitorul.

În acest context putem înțelege arta parietală, ce s-a păstrat în spațiul intim al catacombelor, atunci când pe plan estetic ne aflăm în fața unor transformări majore.⁹ Acceptarea simbolurilor însemna și schimbarea lor în imagini cu caracter creștin.

Picturile din catacombe sunt destul de sumare fiind executate din câteva trăsături, realizate într-o gamă restrânsă de culori. La început Biserica nu a impus un program, iar imaginile pictate reprezintă doar niște rapeluri la imaginea lui Hristos și a Fecioarei nefiind cu adevărat portretele lor. Doar cu realizarea convertirii constantiniene putem considera că arta începe o nouă etapă în procesul trecerii de la simbol la imagine. Există în această perioadă o artă cu caracter păgân ce se va transforma în viitoarea artă creștină, altfel spus filozoful antic se transformă în figura lui Hristos sau a profetului, tema apoteozei împăratului devine *Înălțarea lui Hristos*, ofranda darurilor corespunde cu *Închinarea magilor*, intrarea suveranului în cetate devine Intrarea lui *Iisus în Ierusalim*, ritualul curții romane este preluat de cel al curții creștine, împăratul și suita sa va fi Hristos ori Fecioara înconjurați de sfinți.

În acest sens o vedem pe Fecioara Maria în ipostaza de împărăteasă cu veșminte specifice (diademă, cerceii colier, rochie cu pietre prețioase). Anotimpurile devin semnul învierii, grădina, porumbelul, păunul al sufletului și paradisului, corabia semnul Bisericii.

Sinodul Quinisext din anul 692 este un completament disciplinar ale sinoadelor ecumenice 5 și 6 ale căror caracter era în principal dogmatic.

⁸ Egon Sendler, *Elemente de ..op. cit.* p.15

⁹ Egon Sendler, *Elemente de ..op. cit.* p.17

Trei canoane sunt considerate esențiale precum: regula 73 în ceea ce privește folosirea crucii – ea interzice să fie trasată pe pământ deoarece ar risca să fie călcată în picioare de trecători. Canonul al II-lea prin regula 82 hotărăște înlocuirea simbolurilor prin figuri: *să fie deci ridicat în locul simbolului antic, pe icoane, după chipul său uman cel care ne-a izbăvit de păcatul lumii. Domnul nostru Iisus Hristos.*

Canonul al III-lea prin regula 100 amintește că picturile înșelătoare, ...ce corup inteligența alăturând plăcerile rușinoase – fie ca e vorba de tablouri sau de ceva analog – să nu fie reprezentate în nici un fel, și dacă cineva se apucă să le facă sa fie excomunicat ¹⁰. Chipul lui Hristos a fost evocat la început prin monograme sau metafore fixându-se progresiv în viața bisericii, El apare începând cu sec. al II-lea sub chipul unui tânăr imberb, părul inelat, picioarele goale, îmbrăcat într-o tunică și o mantie asemănător unui orator antic. Începând din sec. al V-lea observăm că imaginii amintite înainte îi vor corespunde alte două tipuri iconografice referitoare la Hristos: a) adolescentul imberb este derivat din arta elenistică, b) personajul cu părul lung și barbă având o privire melancolică maiestasă se va transforma spre chipul Pantocratorului din arta bizantină începând din sec. al VI-lea, ajungând până la extreme în veacul al XI-lea - XII-lea astfel îl vedem în reprezentarea lui Iisus din cupolă la Daphni. În Occident. Hristos este reprezentat tot fără barbă până în sec. al XII-lea, cu unele excepții după care barba Îl va face sa semene cu chipul Oriental¹¹. Acest chip îl vedem și pe pânza trimisă regelui Edesei și pe Mandilionul Veronicăi.

După modul cum a fost pictat putem considera că El este închipuit cu trăsături urâte sau frumoase.

Hristos cu chip urât l-au închipuit sfinții : Clement și Chiril din Alexandria, Iustin, Irineu ca de altfel și istoricul Tertulian, ei aveau în vedere textul profetului Isaia ce amintea că Iisus: *n-avea nici frumusețe nici strălucire ce să ne fie dragă privirilor* și textul de la Filipeni unde El *S-a dezbrăcat pe sine însuși și a luat chip de rob*.

Hristos cu chip frumos a fost prevestit de către Fericitul Ieronim, și sfinții Ambrozie, Grigorie de Nyssa, Ioan Gură de Aur ce porneau de la psalmul afirmativ *Tu ești cel mai frumos dintre oameni*. Sfântul Ioan Damaschinul vine în aceeași idee și îl descrie pe Hristos *ce nu a putut fi pictat deoarece chipul îi strălucea de o lumină orbitoare*; *Domnul și-a acoperit chipul divin cu mantia și acesta a fost reprodus pe mantie, pe care i-a trimis-o lui Abgar ce o cerea*¹². Icoana

¹⁰ Idem p.133

¹¹ Idem p.121

¹² Idem,p.122

acheiropoietă a devenit simbolul Bizanțului fiind acceptată de împărați, ea a servit drept pavăză în timpul războiului împotriva perșilor. Se poate considera că icoana cu chipul lui Hristos a reprezentat ceea ce fusese labarum-ul în timpul împăratului Constantin. Din sec. al VI-lea împărații acceptă această imagine servindu-se de ea chiar și la rugăciunile personale, ea a fost acceptată de a fi pictată în locul lor. Alături de icoana lui Hristos se generalizează și icoana Mariei ce se pictează în ambianța curții imperiale precum cea a lui Leon I cu soția fiica și fiul. Se consideră că din veacurile VI-VII icoana cunoaște o largă raspândire iar cultul ei este generalizat.¹³ În această înnoire și redirecționare a simbolisticii imaginea artistică devine o artă a atotputerniciei divine.

*Artiștii înărcinați cu reprezentarea portretelor creștine s-au lăsat insirați de modelele furnizate de arta palatului. Acesta a fost îndeosebi cazul artiștilor din primele veacuri ale creștinismului care, stimulați de punctele de vedere ale unor anumiți teologi și ținând cont de înrudirea temelor simbolice, au întrebuințat adeseori imagini familiare din arta imperială pentru a crea după modelul lor, o serie de compoziții simbolice ale lui Hristos Împărat al Universului biruitor asupra morții*¹⁴

CURSUL ȘI SEMINARUL - II

Sacrul în spațiul Orientului Mijlociu - Mesopotamia, Egipt

¹³ Idem, p. 124-125

¹⁴ André Grabare, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Ed. Belles lettres, Paris, 1936, p. 266

Iudaismul este o religie monoteistă și își are doctrina sa inclusă în Biblia ebraică numită Tanah și explicată în Talmud, precum și în alte texte. Iudaismul își are originea în binecunoscutul legământul dintre Dumnezeu și Avraam, episod găsit în cărțile Vechiului Testament.

Interdicția reprezentării antropomorfe era binecunoscută din cuprinsul celor 10 porunci date de Dumnezeu profetului Moise.

Cu toate acestea în iconografie se vizualizează **Cortul Mărturiei**, **Chivotul Legii** cu capacul cu cei doi heruvimi auriți, **Templul** construit de Solomon în 960 î. (Hr. 586 î. Hr. se reconstruiește 530 î Hr.-70/73 d.Hr).

Referitor la templu acesta era împărțit în: Sfânta Sfintelor, sanctuarul și pronaosul. Pe pereții săi existau motive florale, cele două coloane monumentale, decorate cu simboluri solare.

Chivotul Legii

Potrivit descrierii din Ieșire (cap 25.10-22 : 37, 1-9), Chivotul avea forma unei cutii de lemn de salcam, lungă de doi coti și jumătate (1,25 m), lată de un cot și jumătate (0.75 m) și înaltă de un cot și jumătate. Era placată în aur și prevăzută cu inele prin care se treceau bare ce serveau la transportul chivotului. Capacul chivotului, (caporet) era din aur și avea la extremități fixați doi heruvimi cu aripile întinse. Acest capac se bucura de o cinstită deosebită, fiind numit «tronul împăcării sau al îndurării», deasupra căruia tronează Iahve și de aici se descoperă poporului. Dintre numeroasele reprezentări iconografice sau sculpturale care atestă felul cum arăta Chivotul Legii, amintim reprezentarea în relief a chivotului din sinagoga din Capernaum (sec. III-IV î. Hr).

În Chivot se păstrau: **tablele legii**, **năstrapa** sau **vasul de aur cu mană** - spre veșnica amintire a felului miraculos în care Domnul și-a hrănit propriul popor în perioada lungă și grea a rătăcirii sale prin pustie - **toiagul lui Aaron** - prin care s-a adeverit, în fața întregului Israel, arhieria acestuia. Lângă chivot a fost depus ulterior **Pentateuhului lui Moise**¹⁵.

Catapeteasmă sau perdea?

Termenul *parokhet* este specific redactării sacerdotale din Pentateuh, fiind tradus de Septuaginta prin *katapetasma*, "perdea" (de la verbul *petannymi* "a întinde", "a desfășura"), de

¹⁵ <https://www.crestinortodox.ro/editoriale/chivotul-legii-96751.html> accesat 10.10. 2021 ora 21, 24.

unde derivă și "catapeteasmă". El apare în descrierea Cortului Sfânt, construit în pustie în vremea ieșirii din Egipt. *"Să faci o perdea (parokhet) de in răsucit și de mătase violetă, stacojie și vișinie, răsucită, iar în țesătura ei să aibă chipuri de heruvimi alese cu iscusință; / Și s-o atârni cu verigi de aur pe patru stâlpi din lemn de salcâm, îmbrăcați cu aur și așezați pe patru postamente de argint. / După ce vei prinde perdeaua în copci, să aduci acolo după perdea chivotul legii și perdeaua vă va despărți astfel sfânta de Sfânta Sfintelor"* (Ieșire 26:31-33; cf. 36:25).

Perdeaua joacă un rol foarte important. Chivotul sfânt este așezat "după perdea" (Ieșire 26:33), masa cu pâinile punerii înaintea "dincoace, în afară de perdea" (26:35; cf. 40:22), la fel și sfeșnicul de aur (Ieșire 27:21, în Biblia sinodală v. 20; cf. și Levitic 24:3) și jertfelnicul tămâierii (Ieșire 30:6; cf. 40:26). Perdeaua reprezintă așadar centrul, în jurul căruia se structurează cele două spații diferite: Sfânta și Sfânta Sfintelor.

Perdeaua apare de altfel și în Evangheliile sinoptice. La moartea Mântuitorului pe cruce, "catapeteasma templului s-a rupt în două, de sus până jos" (Marcu 15:38; cf. și Matei 27:51), "pe la mijloc" (Luca 23:45). După Sf. Ioan Gură de Aur, "glasul mare" al Mântuitorului cu care a strigat și Și-a dat Duhul (Matei 27:50) a fost cel care a sfâșiat catapeteasma, lucru acesta întâmplându-se nu spre ocara templului, ci "ca să le arate iudeilor că sunt nevrednici de templu, că nu merită să stea în el", dar și ca "profeție a pustiirii de mai târziu a templului" de către romani (în 70 d.Hr.)¹⁶

Pecetea lui Melchisedec

Melchisedek a fost un rege-preot din Salem (Ierusalimul de astăzi), de origine cannană și învățător a lui Avram. În Biblie este menționat întâia dată, în Facerea cap. 14:18 ca preot al Dumnezeului celui Preaînalt-Ziditorul cerului și al pământului, întâmpinându-l pe Avram cu *pâine și vin*, pentru a sărbători victoria militară a celui din urmă.

Acest sacrificiu pe care **Melchisedek** îl oferă Dumnezeului cel Preaînalt, de a oferi pâine și vin este cu atât mai memorabil cu cât, în acea vreme biblică era obișnuit sacrificiul animalelor sau chiar sacrificarea unei părți din recolata de grâne în cadrul ritualurilor.

¹⁶ <https://ziarullumina.ro/teologie-si-spiritualitate/theologica/perdea-sau-perete-de-ce-ar-fi-important-9617.html> accesat 10.10.2021 ora 21, 15.

Acum știm că Iisus Hristos a instituit utilizarea *pâinii și a vinului* în sacrificiul euharistic la Cina cea de Taină (împărtășania). De menționat și un alt aspect important al acestui ritual descris în Biblie, anume că „*Avram i-a dat lui Melchisedek zeciuiala în toate*.”

Tot legat de această primă mențiune, într-o sculptură din piatră de la catedrala din Chartres, Franța, surprinzând acest moment, Melchisedek chiar este înfățișat ținând în mână o cupă sau un potir.

În Noul Testament, în Epistola către evrei a Sfântului Apostol Pavel, în capitolul 5:6, Iisus Hristos este identificat ca „*Preot în veac după rânduiala lui Melchisedec*”. În același timp Iisus Hristos își asumă rolul de Înalt Preot pentru noi toți în capitolele 6:20 și 7:1, 10, 11, 15, 17, 21.

Aceste versete fac referire directă la Psamul 110:4 a lui David: „*Juratu-S-a Domnul și nu-I va părea rău: <<Tu ești preot în veac, după rânduiala lui Melchisedek>>*”.

De asemenea, în aceeași Epistolă către evrei, Sfântul apostol Pavel spune despre **Melchisedek**: „*Căci acest Melchisedek, preot al lui Dumnezeu cel Preaînalt [...] rege al dreptății, apoi și rege al Salemului, adică rege al păcii, fără tată, fără mamă, fără spiță de neam, neavând nici început al zilelor, nici sfârșit al vieții, ci, asemănat fiind Fiului lui Dumnezeu, el rămâne preot pururea.*”

În Tora, **Melchisedek** este prima persoană onorată cu titlul de Cohen, adică preot. În scrierile apocrife, precum Manuscrisele de la Marea Moartă, este numit Mihail și sunt aluzii că Melchisedek ar fi unul și același cu Arhanghelul Mihail și cu Iisus Hristos. În textul spiritual de la Nag Hammadi, din Egipt, se scrie despre el ca fiind o întrupare trecută a lui Iisus Hristos¹⁷.

Ideea că iudaismul a folosit imagini sacre ale lui Dumnezeu pare de-a dreptul incredibilă. Nu se interzice în Torah orice imagine „a nici unul lucru din câte sunt în cer, sus, și din câte sunt pe pământ, jos, și din câte sunt în apele de sub pământ” (Ieșire 20:4)? Nu spunea oare Moise: „Țineți dar minte că în ziua aceea, când Domnul v-a grăit din mijlocul focului, de pe muntele Horeb, n-ați văzut niciun chip. Să nu greșiți dar și să vă faceți chipuri cioplite, sau închipuiri ale vreunui idol, care să înfățișeze bărbat sau femeie” (Deuteronom 4:15-16)?

Și totuși, se poate argumenta în favoarea reprezentării divine.

În sinagoga de la Dura Europos din Siria (de la mijlocul sec. III dHr.) divinitatea apare reprezentată printr-o mână în numeroase scene. De pildă, în scena sacrificiului (legării) lui Isac, din nișa destinată sulului Legii.

În scena din dreapta sus (reprodusă mai jos pentru claritate), deasupra jertfelnicului lui Avraam se vede o mână pe cer.

¹⁷ <http://terapie-holistica.ro/2016/08/27/melchisedek/> accesat 10 10. 2021 ora 21, 57.





Aceeași mână apare și deasupra lui Moise, în scena chemării profetice de la rugul aprins.

Și, totuși, n-ar putea fi vorba de înger? În fond, toate aceste scene prezintă episoade biblice în care apare îngerul Domnului. Dar ce ne facem cu scena învierii fiului văduvei din Sarepta Sidonului de către Ilie, în care textul biblic nu vorbește despre înger, ci de rugăciunea profetului adresată Domnului? Și aici, la Dura Europos, apare mâna.

Mâna apare și în scena cu profetul Iezechiel, despre care, iarăși, textul biblic nu amintește de vreo prezență angelică, ci doar de Domnul.

S-ar putea spune că Dura Europos se află totuși la periferie, iar periferia o mai ia razna (deși, sociologic vorbind, periferia de obicei este conservatoare, pe când centrul o ia razna și acceptă inovații).

Ce ne facem însă cu exemple de imagini divine în sinagogi din Israel? Să ne oprim la Beth Alpha în Galileea, într-o sinagogă ridicată în sec. VI dHr. (pe la 525, sub împăratul bizantin Iustin II). Pe mozaicul pardoselii, în scena legării lui Isac, chiar deasupra berbecului apare iarăși mâna.

Mâna divină de la Beth Alpha amintește oarecum de mâna Tatălui care apare în scena Botezului din iconografia creștină. Ar fi interesant de investigat când anume apare la creștini pentru prima dată.

Nu mai spun că și la Dura Europos apar îngerăși cu aripioare, așa cum ne-am obișnuit din iconografia răsăriteană creștină.

Este adevărat că la Dura Europos și la Beth Alpha influențele elenistice sunt foarte vizibile. În sinagoga de la Beth Alpha este reprezentat de altfel chiar în centrul zodiacului și Helios/Sol, zeul solar, însoțit de cei patru cai, așa cum Hristos este reprezentat ca Helios în mausoleul Iuliilor de sub Sf. Petru.

Dar ce cred că trebuie învățat din cele două exemple de sinagogi de mai sus este că dezvoltarea iconografiei creștine nu trebuie pusă în relație doar cu arta greco-romană, ci și cu o oarecare relaxare a iudaismului în privința imaginilor. Dacă iudaismul a avut curajul în acea perioadă (sec. III-VI) să Îl reprezinte – e adevărat, parțial, prin *mână* – pe Însuși Dumnezeu, atunci putem înțelege mai bine și de ce creștinismul a folosit mult mai natural iconografia¹⁸.

¹⁸ <https://almihaila.wordpress.com/2020/02/19/imagini-sacre-cu-dumnezeu-in-iudaism/> accesat 10.10.2021 ora 23,17.

CURSUL ȘI SEMINARUL - III

Canonul figurii umane în Antichitatea păgână. Canonul figurii umane în Antichitatea Egipteană

În Egipt, cele mai vechi reprezentări artistice cunoscute (în jurul anilor 3.200 î.Hr., vădesc un stil ce presupune și existența unor perioade anterioare de creație artistică, din care nu ne-au rămas însă vestigii edificatoare. Impresia de uniformitate și monotonie care, la prima vedere, pare să caracterizeze această artă, ce aparent înfățișează același personaj, executat de același artist, după aceeași metodă, dispare la un studiu mai amănunțit al diverselor creații ale sculpturii egiptene.

Talia este mult mai înaltă decât mijlocie, trunchiul, lung în raport cu membrele, cu o alungire relativă a celui de-al doilea segment al acestora, antebrațul și gamba. Pieptul este bine dezvoltat, umerii largi, brațele musculoase, iar șoldurile înguste. Gambele sunt subțiri iar extremitățile, adică talpa piciorului și mâna, proporțional mai lungi (Fig. 1 – Regele Mykerinos între zeițe).

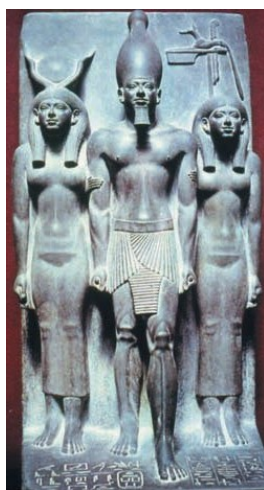


Fig.1. Regele Mykerinos între zeițe

Canonul figurii umane în Antichitatea Mesopotaniei

În reprezentarea caldeeană, deltoidul apare mai scurt și mai pronunțat, iar membrul superior este redat cu o exactitate remarcabilă dar cu anumite libertăți de interpretare ce caracterizează această artă. Musculatura puternică pare just observată. Tipul uman înfățișat în sculptura caldeeană este masiv și indesar, toracele egal dezvoltat, pe toată înălțimea sa, susține un piept lat, cu o regiune submamară în care se vede desenul viguros al coastelor. Bazinul are și el ample, realizând astfel un tors cu talie dreaptă. Osatura membrelor, foarte solidă, cu apofize proeminente în vecinătatea articulațiilor, prezintă la gambe o tibie bine construită. La rândul ei, musculatura accentuează proeminentele tendinoase. (Fig. 2 . Gudea).

Arta caldeeană a cultivat tipurile scunde, robuste, cu musculatura deosebit de puternică.



Fig. 2. *Gudea*

Canonul figurii umane în Antichitatea Grecească

La greci, omul frumos a fost admirat, slăvit de poeți și eternizat de artiștii plastici. Figura umană constituie tema principală a artei grecești. În concepția elinilor, corpul uman este cel mai desăvârșit element al naturii. În timp ce arta egipteană arată pentru prima oară, în mod conștient, noblețea figurii umane, cea elină redă frumusețea vieții corpului uman, într-o viziune din ce în ce mai desăvârșită a formelor, mișcărilor și expresiilor. În perioada arhaică dezvoltată, domina tipul barbatului gol, idealul grec de frumusețe (Fig. 3. Apollo de la Tenea). Tot în această perioadă,

figura umană este reprezentată frontal, cu umerii largi, talia îngustă, abdomenul plat și redus, mușchii accentuați, brațele lipite de corp. Deși corpul omenesc este redat cu multe greșeli anatomice, începe să fie totuși înțeles în ansamblu.



Fig. 3. *Apolo de la Tenea*

În ultimele decade ale acestei perioade, anatomia trupului omenesc va fi mai bine cunoscută și relativ corect redată cu tot contrastul, poate căutat, între rigiditatea feței și puternică expresivitate a corpului.

Contrastul acesta dispare în perioada de tranziție dintre arta arhaică și cea clasică (Fig. 4. Zeus de la Artemision). Anumite detalii anatomice, ca de pildă articulațiile, în special ale genunchilor, au fost încă de la început redată mai expresiv și mai exact decât la egipteni, ca și toracele reliefat și convex. Tradiția frontalității va fi părăsită și se va trece la poziția soldie.



Fig. 4. *Zeus de la Artemision*

Sculptorul Policleet supune formele corpului regulilor unei severe construcții. Statuile lui înfățișează tipul atletului, cu cap solid, tors masiv, membre puternice cu o expresie de calm și seninătate, în care se reflectă forța, tinerețea și echilibrul. Policleet este primul care redă cu fidelitate anatomică corpul uman, având în centrul atenției sale formele și proporțiile lui (Fig. 5 Doriforul).

În operele create de Policleet realizează un tip desăvârșit al corpului bărbătesc aflat în repaus. El accentuează mușchii pieptului și abdomenului, atenuază detaliile coapsei și prin linia suplă a conturilor urmărește construcția organică și armonioasă a nudului și mai puțin frumusețea senzuală a formelor corpului uman.



Fig. 5. *Doriforul*

Fidias este cel mai strălucit exponent al sculpturii grecești. Atitudinea de abandon a lui Dionisos pune în valoare liniile libere, armonioase, flexiunea supla a torsului și investește corpul robust cu acel farmec liniștit, caracteristic plasticii eline în epoca ei de maxima înflorire. Toracele

viguros este limitat, în partea inferioara, de relieful puternic al rebordurilor costale, sub care se dezvolta abdomenul (Fig. 6 Dionisos).



Fig. 6. *Dionisos*

Canonul figurii umane în Antichitatea Romană

După cucerirea cetăților grecești și a statului macedonean, tradiția artei grecești a fost preluată de romani. Sculptura romană a produs în cadrul stilului grec unele opere de un puternic realism în redarea figurii umane, impletind finețea cu robustețea, după cum se poate vedea în statuia Gladiator (Fig. 7) și Pugilist în repaus (Fig. 8)



Fig. 7 *Gladiator*

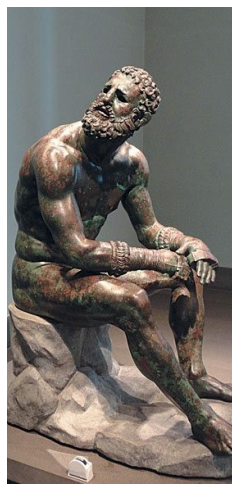


Fig. 8 *Pugilist în repaus*

Canonul figurii umane în Antichitatea bizantină, romanică și gotică.

În pragul secolului al IV-lea D.H., concepția bisericii creștine devine dominantă în stat. Aceasta schimbare de conținut, la început, n-a adus o modificare a limbajului artistic, ci în multe privințe un regres, reprezentarea figurii umane fiind supusă cerințelor ideologiei dominante, figuri mohorâte, specifice universului religios. De aici, disprețul pentru corpul uman, negarea frumuseții concrete a vieții și însensibilitatea față de farmecul trupului sănătos, armonios dezvoltat. În arta bizantină, sculptura s-a restrâns aproape cu totul la plastica mică (Figura 9 Heracle și cerbul). În sculptura romanică, figura umană este reprezentată schematic fără detalii anatomice și în atitudini rigide, deoarece biserica condamnă reprezentarea corpului uman (Fig. 10 Adam și Eva). Iar în stilul gotic, statuile au corpuri alungite, se observă străduința de a se apropia de proporțiile corpului uman (Fig. 11 Damnatul).



Fig. 9 *Heracle și cerbul.*

Fig. 10 *Adam și Eva.*

Fig. 11 *Damnatul*

CURSUL ȘI SEMINARUL - IV

Omul laic și sfântul în limbajul iconografiei creștine

Izgonirea lui Adam din Rai

Duminica dinaintea postului este dedicată Izgonirii lui Adam din Rai, adică momentului în care Omul l-a întors spatele lui Dumnezeu. Pentru a ne reaminti ce am fost și ce-am ajuns. Omul a fost creat ca o ființă liberă dar care poate, inclusive, să-și respingă Creatorul. Singurul lucru pe care Dumnezeu NU îl poate face este să-l oblige pe Om să facă ceva. În opinea lui Paul Evdokimov, Biblia răspunde formulei atee: *Dacă Dumnezeu există, Omul nu este liber prin afirmația: Dacă Omul există, Dumnezeu nu mai este liber*

Chiar și interdicția de a mânca din fructul oprit este de fapt un sfat părintesc din partea lui Dumnezeu. Auziți: „Din toți pomii raiului poți să mănânci, dar din pomul cunoștinței binelui și răului să nu mănânci, căci, în ziua în care vei mânca din el, cu moarte vei muri.”

Paul Evdokimov spune că Dumnezeu îi spune lui Adam: „Nu mânca din acel fruct pentru că vei fi pedepsit” ci: „Nu mânca din acel fruct pentru că vei muri”. Pomul însă îi rămâne lui Adam perfect accesibil. Neîngrădit. Totul este la latitudinea lui.

Gestul Omului de a nu-l asculta pe Dumnezeu și de a mânca totuși din fructul oprit pare de o teribilă neghiobie: să ai toți pomii raiului la dispoziție (cu o singură excepție), să ți se dea lumea cu toate ale ei să o stăpânești și totuși să nu-ți fie de ajuns? Ce-ți mai trebuia un măr nenorocit?

Așadar, ceea ce l-a făcut pe Om să cadă a fost tentația de a fi „ca Dumnezeu”. Bartolomeu Anania explică magistral: Omului nu i-a fost de ajuns că fusese creat după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, nu i-a fost de ajuns să fie chipul din oglindă al Creatorului, a vrut să fie Chipul însuși.¹⁹

Tommaso di Ser Giovanni di Simone Cassai numit Masaccio realizează picture capelei Brancacci, unde apare o segvență „Alungarea din Paradis ”. Analizând limbajul trupurilor și mimica chipurilor (Adam merge cu capul plecat, adus de spate cu ambele mâini acoperindu-și fața și Eva pășește cu fața privind spre cer și mâna dreaptă în dreptul inimii), ne dăm seama cât de mult, Adam și Eva, regretă gestul de a se fi înfruptat din fructul oprit. Pari înspăimântați la gândul că neascultarea lor poate pedeptsită chiar cu moartea(deasupra capetelor lor reprezentată o

¹⁹ <https://evz.ro/izgonirea-lui-adam-din-rai-s-a-produs-conform-legilor-fizicii.html> , 18.11.2021, 13:30.

sabie). Corpurile celor doi sunt firave tocmai pentru a ilustra cât de mici sunt în fața lui Dumnezeu Atotputernic.

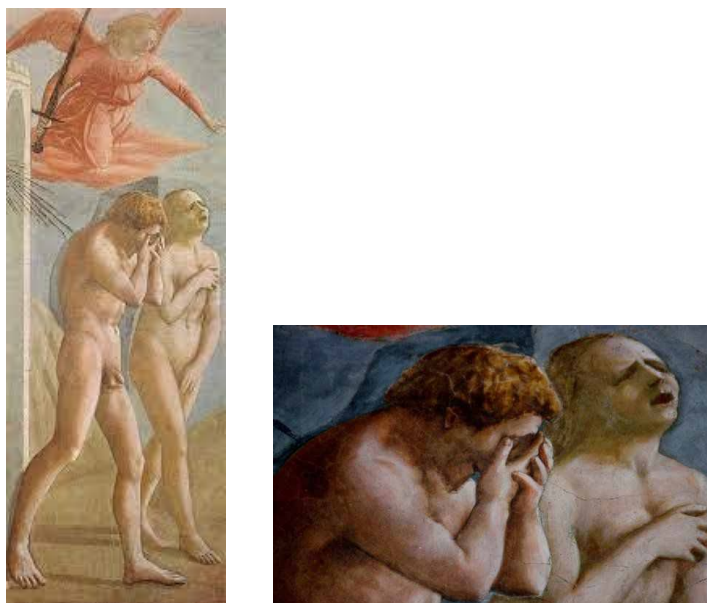


Fig. 1. Masaccio *Alungarea din Paradis* - Capela "Brancacci"



Fig. 2. Necunoscut, *Izgonirea lui Adam si Eva din Rai*

În comparație cu arta apuseană a lui Masaccio, în icoana în stil bizantin cu autor necunoscut, sunt reprezentate aceleași personaje, Adam și Eva, dar desenul este mai puțin expresiv. În icoană vedem două spații, spațiul spiritual și unul material. În spațiul spiritual, vedem în partea dreapta a icoanei, reprezentat pomul vieții, al binelui și al răului. În spațiul material,

păzitorul porții Edenului, îngerul cu sabia de foc, este reprezentat în centrul icoanei. Alungă pe cei doi, creații a lui Dumnezeu, Adam și Eva, din porunca acestuia, pentru că nu au dat ascultare Creatorului.

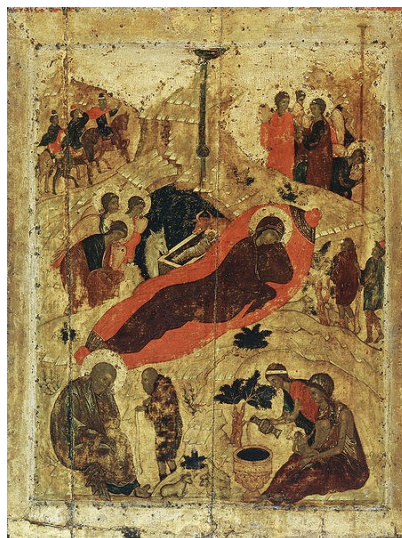


Fig. 3. Andrei Rubliov, *Nașterea lui Iisus*, 1405, Catedrala Bunevestiri, Moscova, Kremlin

În iconografia rusească este reprezentată *Nașterea lui Iisus* într-o pictură a lui Andrei Rubliov ce se găsește în Catedrala Bunevestiri din Moscova. Reprezentarea scenei Nașteri Domnului este simplă, realizată doar cu culoare și lumină. Maica Domnului este reprezentată în centrul spiritual cu alături de Noul născut, Iisus Hristos, iar în partea stângă vedem pe cei trei ingeri. În partea dreaptă a Maici Domnului sunt reprezentați cei doi păstori care asistă la minunea ce se săvârșește. Tot în această pictură este o altă abordare al limbajului creștin fiind reprezentate cele două femei laice și cu pruncul Iisus Hristos, în scena spălării pruncului. În stânga icoanei îl vedem pe Iosif care este așezat pe o stâncă, cu capul aplecat și sprijinit în mâna stângă. Lângă el este un bătrân, presupus păstor, căruia îi vestește despre venirea lui Mesia pe pământ. În partea de sus a icoanei sunt reprezentați pe cei trei magi care călătoresc în căutarea lui Mesia, călăuziți de o stea.

CURSUL ȘI SEMINARUL -V

Caracterul artei bizantine

Arta bizantină cuprinde operele create în imensul Imperiu Bizantin între secolele al IV-lea și al XV-lea, de la întemeierea capitalei imperiului de către Constantin cel Mare și până la căderea Constantinopolului, în 1453, precum și în aria influenței bizantine în Italia, țările baltice și Rusia. Este arta legată de civilizația bizantină și noua spiritualitate a religiei creștine care modifică fundamental, în timpul unui singur secol, al IV-lea, conceptele de bază ale Antichității.

Deși în Evul Mediu Oriental s-a produs reorganizarea puterii statale a grecilor, moștenitori ai culturii Antichității, arta bizantină nu mai este decât în parte o cucerire a geniului grec. Provinciile orientului elenizat, Antiohia, Alexandria, Siria, Palestina, au avut un rol considerabil, atât în elaborarea doctrinei creștinismului cât și în legătura artistică și culturală cu Orientul mai îndepărtat, cu civilizația Mesopotamiei și Iranului.²⁰ Persia, purtătoarea concepțiilor primelor civilizații ale Orientului a fost aceea care a transmis, romanilor cuceritori, concepția regelui Dumnezeu, pompa rituală strălucitoare și eticheta fastuasă adoptată de curțile împăraților bizantini.²¹

În noua concepție a lumii, cultura Orientului și îndeosebi a Persiei a jucat un rol deosebit de important. Concepția dualismului forțelor binelui și răului și antagonismul lor, în vechea religie persană, au devenit principiile de bază ale noii religii creștine. Dubla natură a omului, materială și spirituală, pusă în gândirea greacă sub semnul unității și imaginată ca formă corporală armonizată rațional, devine, în religia creștină, antagonismul trupului și al sufletului, lupta materiei și spiritului. Rezolvarea acestui conflict este văzută în noua cultură creștină, în triumful spiritul asupra materiei.

Prima artă creștină este arta catacombelor romane, din secolele al II-lea și al IV-lea, căreia descoperiri recente îi adaugă frescele Baptisterei din Dura-Europos, oraș de frontieră vestică a Mesopotamiei. Imaginile care păstrează forma și semnificația modelelor greco-romane sunt

²⁰ Muntean Gh. Marcel, *Tipologia artei bizantine*, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2012, p. 17.

²¹ George Ghițescu, *Antropologie artistică*, vol. I, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1979, pp. 146, 147.

transpuse în simbolica creștină. Stilul imaginilor este iluzionist, asemănător celui pompeian, însă de o remarcabilă sobrietate atât în figurație cât și în decorație.²²

Prima epocă de aur a picturii bizantine sunt secolele al VI-lea și al VII-lea este epoca lui Justinian I, a marilor construcții, ale arhitecturii și a adoptării tipului bisericii în cruce, cu cupolă forma originală și durabilă a edificiului simbolic religios (Catedrala Sfânta Sofia din Costantinopol). Iconografia bizantină a acestei perioade este considerată ca elaborată în imperiul de Răsărit, deși se constată o preferință a mării arte imperiale pentru decorul aniconic (ne referim la perioada iconoclastă). Adevărata continuatoare a artei portetului antic de la Fayum a fost însă arta icoanelor portative.²³ Puținele exemplare din secolele al VI-lea și al VII-lea care se păstrează, arată o modificare profundă a concepției imaginii omului, desprinderea din istorie, dematerializarea și transformarea sa într-un tip al spiritualității imuabile, negație a portretului individual. Acest deziderat poate fi înțeles în chipul lui Hristos Pantocrator.

Antiiluzionismul figurației bizantine evoluează în secolele al VII-lea și al VIII-lea către o antifigurație, vizând în deosebi imaginea omului. Decorația abstractă arabă și iconoclazia (iconoclasmul) au fost văzute ca manifestări ale unei *ofensive generale a antirealismului*, care marchează arta între secolele al V-lea și al IX-lea. A doua epocă de aur a picturii bizantine, care a durat mai mult de trei secole, a însemnat o întoarcere la Antichitate, o renaștere a spiritului culturii antichității și odată cu aceasta, la respectul imaginilor.

Renașterea Paleologilor din secolele al XIV-lea și al XVI-lea, epoca sfârșitului Imperiului Bizantin, este o perioadă de rafinată cultură umanistă, anunțând prin studiile filologice și filozofice ale Antichității, Umanismul Renașterii Apusene. Mișcarea artistică cunoaște o întoarcere spre emoțiile și sentimentele umane, de tandrețe, milă, tristețe sau bucurie, entuziasm și adorație, redate cu o prospețime venită pe calea observației directe a naturii. Sentimentalismul expresiei este legat de o îmbogațire a temelor religioase cu scene apocrife, ducând la o fragmentare a suprafețelor decorate cu multiple registre suprapuse. Noua tematică este ilustrată cu numeroase personaje secundare și cu detalii pitorești ale peisajului, cu arhitecturi imaginare și terenuri muntoase, formând motive decorative ce domină uneori prezența omului.

Ansamblul cel mai bogat al epocii îl alcătuiesc monumentele Macedoniei și Serbiei, din timpul țarilor Miliutin și Dusan. În Grecia, celebră prin eleganța nervoasă, grația pictoricească și coloritul viu este Mănăstirea Mistra din Moreea. Aceluiași stil îi aparțin Mănăstirile Sfântului

²² *Ibidem*, p. 155.

²³ Muntean Gh. Marcel, *op. cit.*, pp. 142, 143.

Munte Athos din secolele al XIV-lea și al XVI-lea: Marea Lavră, Stavronikita, Protaton, etc., de care se leagă numele misterioșilor zugravi Manuel Panselinos și Teofan.²⁴

Arta bizantină crește în epoca Paleologilor, iar aceasta se resimte și în arta bizantină rusă din secolele al XIV-lea și al XV-lea-lea.²⁵ Se atribuie zugravului, celebru miniaturist și pictor de icoane, Teofan Grecul o serie de opere adăpostite azi în spațiul Rusiei. Ucenicul lui, Rubliov, este apoi și colaboratorul lui Teofan, lucrând la ansamblurile catedralelor monumentale dar și la icoanele pe lemn, portabile.²⁶

Consecințele ultime ale dezvoltării stilului bizantin din epoca Paleologilor sunt reprezentate de pictura Mănăstirilor de la Sfântul Munte Athos. Între secolul al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea se face simțită prezența, după toate probabilitățile, marele Teofan Cretanul care după unii poate fi considerat un urmaș al lui Manuil Panselinos.²⁷

În secolul al XVI-lea se simte apogeul artei atonite, datorită acestor mari meșteri (reprezentanți cu siguranță ai Școlii Cretane), ale căror caractere opuse sunt legate de opoziția Școlilor macedoneană și cretană. Despre Școala macedoneană putem afirma că este înclinată spre realism, spre redarea sentimentelor, în timp ce Școala cretană poartă mai multe influențe eleniste ale clarității, nobleței și eleganței. Aceste caractere sunt puse în legătură cu influența italiană și cu cea a atelierelor grecești din Veneția.

Pictura bizantină dezvoltată în ambianța secolului al XIV-lea sub influența lui Manuil Panselinos, cunoscută sub numele de Școala macedoneană va fi urmată în secolul al XVI-lea de meșterul Teofan Grecul din Creta (precum și de alți artiști), cel ce este autorul frescelor și a icoanelor de la Sfântul Munte Athos (ne referim în special la catoliconul de la Mănăstirea Stavronichita). Apogeul artei atonite se situează în acest veac, al XVI-lea iar diferența între cele două școli ar fi legată de tendința spre mai mult realism, spre redarea sentimentelor, a vivacității, a mișcărilor și a dramatismului a celei dintâi în raport cu cea de-a doua. Aceasta ultima este definită printr-o mai mare influență a artei elenistice, a clarității, nobleței și eleganței. Toate acestea fiind într-o bună relație și legătură cu influența italiană și cu cea a atelierelor grecești din Veneția.²⁸

²⁴ George Ghițescu, *op. cit.*, p. 166.

²⁵ Muntean Gh. Marcel, *op. cit.*, pp. 221, 222.

²⁶ *Ibidem*, pp. 252, 253.

²⁷ *Μανουήλ Πανσέληνος εκ του ιερού ναού Πρωτάτου*, Ed. Αγιορετική Εστία, Θεσσαλονίκη, 2003, pp. 40-44.

²⁸ *Ibidem*, pp. 167, 168.

CURSUL ȘI SEMINARUL - VI

Reprezentări iconografice din perioada paleocreștină - teme veterotestamentare și neotestamentare

Tematica vetero și neo testamentară

La sfârșitul secolului al II-lea apare și un prim ciclu tematic inspirat din Vechiul Testament.

Exemple:

- O figură în atitudinea *orantei* având în jurul său doi lei, face aluzie directă la profetul Daniel în groapa leilor- imaginea poate fi interpretată având un prim sens metaforic cel al mântuirii profetului (fig. 11).
- Proorocul Noe și arca sa: are tot sensul metaforic al mântuirii (fig. 10).
- Cei trei tineri aruncați în foc de Nabucodonosor și jertfa lui Avram
- Istorisirea peripeției profetului Iona (aruncat din corabie, înghițit de chit, aruncat de chit la mal, odihnindu-se sub o cucută – simbol al raiului)
- Frescele de la Dura Europos demonstrează că într-o sinagogă evreiască întâlnim picturi murale ce înfățișează scene din Vechiul Testament, precum profeții: Moise (fig. 13), Ilie, David. Acest fapt ne face să înțelegem că, pe de o parte, evreii nu acceptau imaginile, considerându-le o blasfemie, pe când cei din diasporă în contact cu cultura elenistică au elaborat o ilustrare a Vechiului Testament.
- Catacomba San Callisto. În aceste fresce observăm scene ale Noul Testament, precum Iisus și femeia samariteancă, (fig.14), Iisus cu rotulus în mâini, Vindecarea hemoroisei (fig.16), Iisus taumaturg (cu o baghetă în mână), învierea lui Lazăr, (fig.15), nunta din Caana și alte vindecări.
- Cubiculum C de pe via Latina ne prezintă episodul biblic al sacrificiului lui Isaac, prin jertfa promisă de Proorocul Avraam, Domnului (fig. 12).



Fig. 1. *Proorocul Noe și arca sa*, frescă, sec al III-lea, catacomba San Pietro și Marcellino, Roma.

Fig. 2. *Proorocul Daniel în groapa cu lei*, frescă, sec. al IV-lea, catacomba San Pietro și Marcellino, Roma.



Fig.3. *Jertfa lui Avraam*, frescă, sec. al IV-lea, Cubiculum C, via Latina, Roma.



Fig.4. *Profetul Moise cu rugul*, frescă, sec al III-lea, Dura Europos.



Fig. 5. *Iisus și Samarineanca*, frescă, sec. al IV-lea, catacomba din Via Latina, Roma.



Fig. 6. *Învierea lui Lazăr*, frescă, sec. al IV-lea, catacomba Via Latina, Roma.



Fig. 7. *Vindecarea hemoroisei*, frescă, sec.al III-lea, cimitirul San Pietro și Marcellino, Roma.

Important

Din aceste exemple reiese caracterul soteriologic definit prin imaginea lui Iisus. Aceste reprezentări pot fi sintetizate în două direcții:

- a) tradiția realistă a antichității, ce este preponderentă.
- b) reducerea elementelor spre sinteză, simbolism și abstractizare.

De asemenea, remarcăm alături de figurile umane și câteva scene de peisaj ce fac aluzie la ideea raiului.

Sculptura funerară²⁹ – deși exemplele din sculptura funerară creștină sunt relativ puține în raport cu pictura studiată, totuși ele ne demonstrează prezența unor teme noi din iconografia creștină.

Sarcofagele antice prezentau diverse forme geometrice, de aceea ele pot fi:

- în formă de covată
- în formă de pat de odihnă cu reprezentarea defunctului pe capac
- de tip strigilat

²⁹ Sculptura este arta de a crea imagini tridimensionale, folosind materiale și tehnici diverse, aparține categoriei de arte plastice. Primele exemple din acest gen plastic de redare le avem încă din perioada neoliticului. În decursul veacurilor istorice a decorat spațiile arhitecturale de care a fost strâns legată sau s-a desprins de ea, compunând statui, grupuri și compoziții statuare în forme și dimensiuni variate, celebrând și immortalizând figuri și evenimente de seamă din istoria, mitologia, religia popoarelor, exprimarea plastică putând fi figurativă ori decorativ-funcțională. Sculptura funerară se referă direct la lucrările ce sunt menite să decoreze mormintele defuncțiilor, a se vedea *Dicționar de artă, Forme, Tehnici, Stiluri Artistice*, vol.II, Ed. Meridiane, București, 1998, p.118,119.

- de tip dionisiac
- de tip heron (de templu cu colonete, acoperiș și frontoane specifice în Asia Mică și Siria)

În secolul al III-lea apar sarcofage sculptate pt. creștini de tip covată și strigilate. Caracteristică este existența, alături de simbolurile animaliere sau decorative, a temei Bunului Păstor.

Exemple:

- Sarcofagul de la Muzeul Lateranens Roma: un exemplu ne arată trei scene: filozoful, Bunul Păstor, sufletul și biserica etc. (fig. 17).
- Un al doilea exemplu ne înfățișează pe: proorocii Iona și Moise, trei femei la mormânt, Iisus și Lazăr alături de un pescar, o colibă și alte elemente rustice.
- Scena tâlcuiește întâmplările lui Iona de la momentul aruncării sale în mare până la cel salvării pe țărm (fig. 18).



Fig.8. *Simboluri creștine*, (Iona, Oranta, Filozoful- Biserica, Bunul Păstor, Botezul Domnului) sarcofag, sec. al IV-lea, Muzeul Lateranens, Roma.



Fig.9. *Peripețiile lui Iona*, sarcofag, 300 d. H.r., Muzeul Pio Cristiano, Vatican.

Tema principală a Bunului Păstor va deveni semnificativă pentru secolele al III –lea și al IV-lea. În toate aceste exemple Iisus este redat ca un tânăr, *imberb*, purtând un miel pe umeri sau fiind înconjurat de oi.



Fig. 10. *Cei trei magii*, basorelief, sec. al IV-lea, Muzeul Pio Cristiano, Roma.

Referindu-ne la iconografia Vechiului și Noului Testament, considerăm că ele întregesc viziunea dominantă a imagisticii din catacombe într-o valoare cu caracter artistico-teologică. Abundența scenelor veterotestamentare atestă pe de o parte cunoașterea îndeaproape a textelor sfinte, iar pe de alta importanța reprezentării lor, atât cu caracter didactico - pedagogic și simbolic, cât și spre o deschidere spre semantica hristologică. Temele predilecte fac aluzie directă la rugăciune, salvare, euharistie și mântuire. Unii exegeți, printre care arheologul francez Edmond Le Blant, a găsit o corelare între temele abordate în fresce și sculptura de pe sarcofage, ca provenind din rugăciunile pentru cei adormiți ale Bisericii, numite *Ordo commendationis*. De asemenea, se poate face o legătură între tematica amintită și o serie de rugăciuni, ori scrieri ale Părinților Bisericii, precum Novațian și Sfântul Ciprian din Antiohia, în opera sa, *de Trinitate*, unde sunt amintite numele multor profeți sau profetese din Vechiul Testament.³⁰

Registrul artistic e încă supus stilului elenistic cu reverberațiile picturii clasice romane; cu toate acestea, se simte o artă cu ușoare unde de naivitate sau cu tendințe locale. Compozițiile sunt simple, clare, ilustrative, iar figurile sunt desenate direct printr-un contur fluid. Proporțiile personajelor sunt diferite, de multe ori se remarcă figuri scunde îndesate, realizate cu stângăcie, iar altele figuri alungite. Studiul realității se face vizibil prin detaliile interesante ce întregesc

³⁰Liberează, Doamne, sufletul șerbului Tău, cum ai eliberat pe Enoh și pe Ilie, pe Noe, pe Avraam, pe Moise, pe Daniil, pe Suzana, pe David, pe Petru și Pavel, pe fericita Tecla. Alexandru Naum, *op. cit.*, p.86, 87.

ansamblul compozițional, aluzie la fragmentele de natură ori obiecte. Cu oarecare timiditate, peisajul este inclus în scene, iar perspectiva se sugerează doar în câteva exemple. Registrul cromatic e sugestiv și concentrat în reducția gamei coloristice. Paleta de pământuri, ocrul, roșul, negrul, pe fondul dominant deschis, reprezintă aproape unica posibilitate la care pictorii freschiști apelează în redarea scenelor sacre.

Ca o ultimă idee deja enunțată, este cea a prefigurării lui Hristos prin: Abel, Isaac, Melchisedec³¹, David, Moise, etc.

Concluzii. Această perioadă se definește printr-un caracter de tranziție cu reale accente simbolice creștine, în care se simt fuzionând tradițiile antichității tradiționale elenistice, romane, orientale, precum și a mijloacelor de expresie artistică distincte, pictură, sculptură.

Reprezentările biblice au un caracter didactic cu dorința înțeleșurilor tot mai adânci ale religiei creștine. Tipologia figurilor este pe deplin înscrisă în structura antichității, personajele sunt înveșmântate după moda timpului, compozițiile sunt simple, ilustrative, simetrice. Desenul cu variații, când cu influențe populare, când cu note așa zis *clasiciste*, definește caracterul figurativ, realist al imaginilor. Cromatica, în mare parte pacifistă, este realizată în acorduri mlădioase în care culorile de pământuri predomină. Expresia plastică se concretizează în eleborarea unei tipologii umane cu reale dorințe de individualizare a persoanelor. Hristos este reprezentat tânăr imberb, fizionomia Sa, fiind într-o profundă schimbare. Sculptura tombală cuprinde o tematică simbolică în care scenele mitologice se întrepătrund cu cele creștine. Tehnica de redare excepțională, execuția ce tindea spre precizie și rafinament fac loc unui stil mai robust ce se înscrie în performanțe mai îndoielnice, având un caracter educativ scripturistic.

CURSUL ȘI SEMINARUL VII

³¹ Pr. Victor Aga, *op.cit.*, p.239, 240. Melchisedec a fost rege al Salemului, fiind numit rege al dreptății și prototip al lui Iisus, de asemenea, el a fost rege al soarelui și al orașului păcii asemenea lui Hristos. Melchisedec îi aduce ofrandă de pâine și vin lui Avraam de la care va primi zeciuială. Această jertfă configurează tipul preoției regești a lui Iisus care afirmă: *tu ești preot în veac după rânduiala lui Melchisedec* (Psalmi 109, 4; Evrei 6, 20; 7, 1).

Stilul cretan și influența lui în pictura religioasă românească

Teofan Cretanul și influența sa asupra iconarilor din veacul al XVI-lea și al XVII-lea

Pictorul **Teofan Cretanul** (Stirlitzas Theophanis numit și Bathas) este considerat unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai Școlii Cretane de pictură.³² El s-a născut în ultima sau penultima decadă a sec. al XV-lea în insula Creta la Heraklion, urmând profesia familiei și făcându-și ucenicia în atelierul lui Andreas Ritzos. S-a căsătorit târziu având doi copii: Symeon și Neophyt, care au continuat profesia tatălui, când au crescut.

Când Teofan Cretanul a ajuns la Meteora în anul 1527 era deja călugăr, ceea ce înseamnă ca a ales acest drum după moartea soției sale. Prima mențiune a pictorului Teofan, este descifrată în inscripția de la Mănăstirea Sfântul Nicolae Anapafsas, care face referire la el (drept un călugăr venit din Creta).

Se presupune că două icoane a lui Iisus Hristos și a Fecioarei Maria, din Mănăstirea Gonia din Creta pot fi atribuite pictorului Teofan.

În anul 1535, îl găsim pe pictor la Mănăstirea Marea Lavră, unde a fost invitat să picteze trapeza locașului de cult. Este menționat pe scurt în inscripția: *de către mâna maestrului Teofan*. Această formulă simplă și apelativul *maestru* împreună cu faptul că este cea mai mare mănăstire de pe Muntele Athos, arată că Teofan Cretanul era deja un artist cunoscut. S-a făcut referire la el și într-un codex de la Marea Lavră, la puțin timp după moartea sa. Inscripția din anul 1559 de la Biserica Adormirea Maicii Domnului din Kalambaka îl denumește un excelent *pictor*.

Din această remarcă putem deduce că, în intervalul de timp dintre pictarea Bisericii din Meteora și a celei din Marea Lavră, faima pictorului era atât de mare încât nu a mai fost necesară specificarea numelui de familie sau a locului de unde provine. La fel s-a întâmplat și în cazul pictorului El Greco, în secolul al XVI-lea. Mai mult, picturile murale ale Trapezei Mănăstirii Marii

32

Ιωάννης Χαρίλαος Βράνου, *Η τεχνική της αιογραφίας*, Ed. Μορφή, Θεσσαλονίκη, 2000, pp. 137. Autorul consideră că Teofan este la fel de mare și important ca și Panselinos, amândoi fiind modele demne de urmat și în veacul nostru.

Lavre, care acoperă o suprafață imensă, au fost atribuite tot lui Teofan, deși nu toți istoricii de artă sunt de acord cu acest lucru.

Din motive necunoscute, profesionale posibil, el s-a stabilit în Karyes pe Muntele Athos, în anul 1543. Între anii 1545-1546 Teofan și fiul Symeon au decorat Capela Sfântul Ioan Botezătorul de la Mănăstirea Stavronikita.

În naosul și în pronaosul Bisericii din Mănăstirea Stavronikita au fost pictate, atât icoanele de pe iconostas, cât și fresca din marea biserică.³³ Merită să amintim că pictorul a fost responsabil de sinteza programului iconografic al bisericii. Informații din documentele și unele inscripții de la Mănăstirea Marea Lavră, precum și din arhivele Veneției, ne permit reconstituirea celor mai importante aspecte ale vieții și operei lui Teofan.

A decorat, de asemenea, o capelă a Mănăstirii Pantokrator. Unele fragmente ale acestei fresce sunt la Muzeul Ermitaj din Sankt Petersburg. A mai pictat numeroase icoane mai mici, precum și icoane mari, pentru iconostasele bisericilor Adormirea Maicii Domnului, Marea Lavră, Pantokrator, Stavronikita și Grigoriu.

Deși icoanele mari de pe iconostasul din Mănăstirea Protaton i-au fost atribuite tot pictorului Teofan Cretanul, se pare că, acestea au fost de fapt munca altui pictor cretan și anume Tzorzis.

El a rămas la Athos până când s-a dus pentru ultima dată în pământul lui natal în Heraclion, Creta. Nu se știe cu siguranță când Teofan a plecat din Sfântul Munte, dar se pare că la plecare și-a exprimat intenția de a se reîntoarce, întrucât doar după moartea lui din februarie 1559 survenită la Heraklion, Mănăstirea Protaton, unde se afla centrul Karies și chilia lui Teofan au dat-o pe aceasta din urmă unui alt călugăr. La plecare, Teofan a luat cu el toți banii și obiectele de valoare pe care le avea.³⁴

³³ Manolis Chatzidakis, *The Cretan painter Theophanis*, Ed. The Holy Monastery of Stavronikita, Mount Athos, 1986, p. 41.

³⁴ Teofan și-a făcut testamentul prin notarul Manuil în 24 februarie 1559, a murit în aceeași zi și tot atunci, notarul a făcut inventarierea bunurilor sale. Totuși se pare că Teofan a acumulat o avere considerabilă în bunuri: haine, vin, mobilă și alte lucruri care denotă că Teofan locuia și în Heraklion. Fără îndoială, partea cea mai valoroasă a averii lui o constituiau monezile de aur și argint, restul averii a fost împărțită în mode egal între cei doi fii. Aceste detalii referitoare la averea lui Teofan care a putut să-și crească copiii cu suficient confort, trebuie pusă în legătură cu producția unui număr suficient de icoane și cu picturile murale pe care le-a făcut, și care au fost mult mai multe decât cele care s-au păstrat până în zilele noastre. Unele dintre operele lui Teofan ori s-au distrus, ori au fost din greșeală atribuite altor grupuri de zugrăvi.

Faptul că Teofan a fost călugăr timp de 24 de ani, este o mărturie a statorniciei lui în credință, credință pe care a servit-o prin opera lui, întreaga sa viață.

În acești ani Teofan trebuie să fi călătorit și în alte locuri, se va fi întors în Meteora și probabil a vizitat și Ciprul. E o legătură strânsă între artă lui și cea a celorlalți pictori care au rămas în Creta, legătură care se traduce printr-un contact continuu și strâns.

Pictorul s-a desăvârșit în tehnica picturii murale și a conferit frescei cretane forma ei clasică.³⁵ Teofan va continua tradiția înaintașilor, căutând în operele sale o tendință de simplificare a formelor, cu toate că nu îi este străină nici înclinația sa spre tipizarea tiparelor decorative, păstrând totodată suficiente elemente arhaice, caracteristice Școlii macedoniene, ce își au izvorul în pictura din epoca Paleologilor. În aceeași structură stilistică și în același timp pictorul va împrumuta și elemente ce vin din aria Renașterii italiene pe care le va asimila în arta sa, respectând totodată modelul artei paleologe.³⁶ În ceea ce privește stilul picturii sale, Manolis Chatzidakis menționa faptul că, anumite detalii provin în creația pictorului cretan din pictura lui Giovanni Bellini, fapt vizibil în compoziția *Cinei de la Emaus*, aflată la Mănăstirea Lavra.

Tehnica lui Teofan a fost continuată de mai mulți pictori, care l-au considerat un model de o deosebită valoare; acest lucru se înțelege din modalitățile expresive ale stilului și ale tehnicii sale, considerându-se la fel de important ca și Panselinos, ca drept model al Școlii macedonene.

Angelos Akotandos este fără îndoială cel mai important reprezentant al picturii bizantine de Școala cretană, fiind considerat printre cei mai vechi. Puținele icoane semnate de artist au doar numele mic *Angelos* iar referințe despre el, aflăm din testamentul său redactat în anul 1436 știindu-se și anul morții sale 1457. Caracteristic artei sale sunt fără îndoială calitățile sale excepționale din punct de vedere ale execuției și tehnicii. Tehnici care mai au încă bine încetățenite tradiția artei de la Constantinopol precum și a perioadei paleologe. Cu siguranță în caracterul artei sale pot fi incluse și elemente ce provin din aria occidentală. Ca de exemplu reținem coloanele și tronurile cu accente venețiene din icoanele Mântuitorului și a Maicii Sale tronând ce dau impresia marmurei. Tot la fel icoanele cu Sfântul Gheorghe pe cal ori Sfântul Fanurie par să fie noi tipuri îndrăgite de artist. Totodată, Angelos este considerat deschizător de drumuri, având în vedere că lui i se datorează anumite tipuri de icoane făurite în epocă. Dintre ele menționăm: *Hristos Pantocrator pe*

³⁵ Dimitrios Deliyannis, *Pictura neoelenă*, Ed. Meridiane, București, 1982, p. 13.

³⁶ *Ibidem*, p. 14.

*tron de marmură, Hristos ca Viță, Sfântul Ioan Botezătorul cu filacterul desfășurat, Sfântul Fanurie, etc.*³⁷

Gama cromatică reținută și armonioasă, luminile tratate cu sensibilitate alături de teme noi inițiate de creator pot fi receptate ca elemente definitorii.

Andreas Ritzos este amintit în documentele vremii ca aparținând secolului al XV-lea, respectiv între anii 1422 și 1492. Născut în insula Creta a studiat cu artiștii timpului să înscriindu-se în stilul epocii. La fel ca și Angelos, și Ritzos este considerat ca făuritor de noi tipuri iconografice precum *Maica Domnului a Patimilor cu Pruncul, Hristos și Maica Domnului pe tron*, așa cum se vede în icoana de la Mănăstirea Sfântului Ioan Evanghelistul de la Patmos.³⁸

Pictorul suferă influența artei occidentale, dintre lucrări cea mai semnificativă fiind cea numită *Jesus Hominum Salvator*. Lucrarea se ordonează pe structura literelor J.H.S, conținând în interiorul lor două compoziții *Răstignirea* și *Învierea*, cea din urmă fiind redactată în ambele variante sub forma *Coborâri la Iad* și *Ieșirea din mormânt*.

Nicolaos Ritzos (mort în anul 1503), fiul lui Andreas Ritzos, a continuat stilul tatălui său ajungând la recunoașterea creației sale. Printre temele recunoscute se numără reprezentarea Deisisului cu scene în miniatură reprezentând viața lui Hristos. Totodată, reținem și cristalizarea și reluarea ciclului *Celor Douăsprezece Praznice* concepute în stilul picturii cretane în sec. al XV-lea.³⁹

Nicolaos Tzafuris (mort înainte de 1501) cunoscut ca mare admirator a picturii italiene contemporane, în mod deosebit a artei lui Giovanni Bellini. Ca și alți înaintași ai săi, Tzafuris va crea noi tipuri iconografice printre acestea amintim celebra *Pietă*. Icoanele sale se caracterizează prin tehnica deosebită în redarea detaliilor și măiestriei armoniei cromatice. Influențe din spațiul Renașterii se pot vedea și în alte lucrări: *Pietă* (din muzeul de la Viena), *Hrisos încoronat cu cununa de spini* și *Madre della Consolazione*.

Andreas Pavias (mort înainte de 1504) prezintă trăsături comune cu confrății săi de breaslă, dând importanță deosebită atât tradiției bizantine ce vine prin filiera artei paleologe, cât și influnetelor ce vin din așa zisul gotic realit ce își are obârșia în arta apuseană. Printre operele importante amintim frumoasa *Răstignire* de la Pinacoteca Națională a Atenei. Semnătura artistului

³⁷ Πουλημένου-Στουφή Ιωάννα, *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, Εκδ. Παρησία, Αθήνα, 2013, pp. 455,457.

³⁸ *Ibidem*, p. 457.

³⁹ *Ibidem*, p. 459.

în caractere latinești ne dă indicile că lucrarea a fost comandată de un donator italian. Dintre compoziții menționăm: *Fecioara Maria* de la Campos Santo Teutonico de la Roma, *Adormirea Sfântului Efrem Sirul*, *Sfântul Antonie cel Mare*.⁴⁰

Influența lui Teofan s-a exercitat, cu pregnanță, atât pictorilor de fresce cât și a celor de icoane.

Michail Damaskinos este unul dintre continuatorii artei lui Teofan. Se știu puține detalii despre viața acestui pictor, cu siguranță el s-a născut tot în insula Creta, în orașul Iraklion, în jurul anului 1530. Ucenicia și o bună parte din viața sa o va petrece aici, până spre 1591, dată pe care o poartă o ultimă icoana semnată de el, reprezentând *Primul Sinod Ecumenic*, lucrare adăpostită în Biserica Sfântul Mina din Iraklion. Istoricul A. Xyngopoulos consideră că artistul cretan a trecut prin mai multe etape, mai precis 5 perioade evolutive.⁴¹ La începutul carierei sale Damaskinos, suferă influența modelelor ce provin din frescele contemporane, dar și din cele puțin mai vechi (stilul macedonean), fiind într-o permanentă căutare a unei maniere personale, atât ca tendințe, cât și ca tehnici. În anul 1557 Damaskinos decorează Biserica Sfântul Gheorghe de la Veneția, timp în care din motive pecuniare va face o serie de copii după pictorul manierist Parmigianino. După anul 1584, la întoarcerea sa în patria natală, stilul de pictură se va concentra spre respectarea canoanelor picturii paleologe.

Damaskinos înnoiește tematica iconografică cu câteva lucrări considerate prototipuri: *Tăierea Sfântului Ioan Botezătorul*, *Închinarea magilor*, *Noli me tangere*, *Martiriul Sfântului Diacon Ștefan*, etc.

Georgios Klontzas este unul dintre cei mai renumiți iconografi (artiști) din cea de a doua jumătate a veacului al XVI-lea, fiind contemporan cu Damaskinos. Pentru prima dată este amintit în anul 1562, amănunt legat de căsătoria sa cu Erghina Pantaleu. Un număr însemnat de icoane, aproximativ 40 sunt recunoscute ca fiind ale artistului iar dintre acestea 12 poartă semnătura originală. Caracterul artei sale se definește printr-o observație cu totul deosebită a detaliilor, fapt ilustrat și prin câțiva codici ilustrați de autor. Această calitate de a picta în tehnică miniaturilor i-au dat posibilitatea pictorului cretan de a realiza nu doar icoane (de sine stătătoare) ci și compoziții ample prezentate pe mai multe suporturi (blaturi) așa numitele triptice, dintre care menționăm *De Tine se Bucură și Judecata de Apoi*.⁴²

⁴⁰ *Ibidem*, p. 460.

⁴¹ *Ibidem*, p. 461. Se cunosc aproximativ 100 de lucrări a artistului.

⁴² *Ibidem*, p. 463.

Emmanuil Tzanes s-a născut la Rethymnon în anul 1610 și a murit la Veneția în anul 1690. Cleric, psaltist și hagiograf va petrece o scurtă ședere de studii în insula Corfu, ca după aceea, respectiv după anul 1655 să-l găsim până la sfârșitul vieții sale ca paroh al bisericii grecești San Giorgio de la Veneția. Dintre toți pictorii cretani Tzanes va fi mult influențat de modelele italiene, aducând modificări semnificative iconografiei tradiționale. Icoanele sale prezintă două elemente distincte; pe de o parte tendința spre gustul artei italiene, iar pe alta întoarcerea spre tradiția bizantină. Istoricul St. Ticozzi ne oferă cea mai plauzibilă explicație cu privire la maniera Emmanuil Tzanes. În jurul anului 1660, artistul picta icoane cu Fecioare și Sfinți în maniera bizantină, nu pentru că nu ar fi fost în stare să picteze altfel, ci pentru că pe acestea le venera poporul grec.⁴³ Această viziune dualistă este caracteristică pentru Tzanes, el influențând în chip hotărâtor pe viitorii pictori ce vor trece de la stilul bizantin la cel apusean, îndepărtându-se de iconografia tradițională și adoptând modelele italiene. Icoane executate de artistul cretan se găsesc atât la Veneția cât și la Atena, Sinai, Patmos, Meteora, Berlin, etc.

Theodoros Poulakis a continuat stilul italianizant deschis de Tzanes, imprimând artei cretane o formulă nouă, personală îmbibată de imaginație și îndrăzneală. Născut la Chania în jurul anului 1622, pictorul se va stabili mai târziu în insula Corfu, unde va trece la Domnul în anul 1692. Ca și ceilalți înaintași ai săi și el se va afla pentru câțiva ani la Veneția, respectiv între 1670-1675. Personalitate dinamică, Poulakis nu a șovăit ca în operele sale să substituie chipurilor sfinte propriul său chip (autoportret). Acest lucru constituie un element de avangardă și de apartenență la stilul universal al artei. În operele sale se observă o oscilație între modelele bizantine și cele străine (apusene). Printre compozițiile sale se remarcă cele complexe inspirate din imnele bisericii, ca de exemplu cea numită *De tine se bucură* sau cea intitulată *În mormânt cu trupul, în iad cu sufletul, ca un Dumnezeu, în rai cu tâlharul și pe scaun împreună cu Tatăl și cu Duhul ai fost Hristoase, toate umplându-le Cel ce ești necuprins*.

Curajul structurii compoziționale surprinde vizual privitorul, pictorul abordând tema cu o larghețe și o imaginație impresionantă. Elementele iconografice sunt supuse unei tratări de tip manierist, eteroclit.⁴⁴

În pictura monumentală, pictorii cretani sunt influențați de arta icoanelor. Stilul se diferențiază de cel macedonean ce a dominat spațiul balcanic și în care predominau culorile

⁴³ Dimitrios Deliyannis, *op.cit.*, p. 18.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 19.

luminoase, dar și nuanțele rafinate. În același context, amintim și de poziționările și mișcările, elementele de perspectivă, precum și de spațiul deschis al scenelor. În același raport, în arta macedoneană se simte o simplificare a spațiului, elementele figurative se înlanțuie, unul după celălalt, fără cadre despărțitoare.



Fig.1. Agelos Akotandos, *Maica Domnului Eleusa*, tempera pe lemn, sec. al XVI-lea.



Fig.2. Andrea Ritzos (1421-1492), *Maica Domnului cu Pruncul*, tempera pe lemn, sec. al XV-lea,
 Fig.3. *Maica Domnului cu Pruncul a Patimilor*, tempera pe lemn, sec. al XV-lea.



Fig. 4. Tsafouris Nikolaos, *Pietá* (Plângerea lui Iisus), tempera pe lemn, sec. al XVI-lea, Colecție particulară.



Fig.5. Andreas Paviyas, *Răstignirea*, tempera pe lemn, sec. al XVI-lea, Pinacoteca Națională, Atena.



Fig. 6. Michail Damaskinos, *Sfântul Ioan Botezătorul*, tempera pe lemn, sec. al XVI-lea.



Fig.7. Georgios Klontzas, *Triptic*, tempera pe lemn, sec. al XVI-lea, Institutul elen, Veneția.



Fig.8. Georgios Klontzas, *Triptic*, tempera pe lemn, sec. al XVI-lea, Institutul elen, Veneția.



Fig.9. Teofan Cretanul, *Hristos Vița de vie*, tempera pe lemn, sec. al XVI-lea.



Fig.10. Teofan Cretanul, *Hristos*, detaliu, *Deisis*, frescă, sec. al XVI-lea, Mănăstirea Stavronichita, Sfântul Munte Athos.



Fig.11. Teofan Cretanul, *Sfântul Bartolomeu*, frescă, sec. al XVI-lea, Mănăstirea Stavronichita, Sfântul Munte Athos.

Fig.12. Teofan Cretanul, *Negarea Apostolului Petru*, frescă, sec. al XVI-lea, Mănăstirea Stavronichita, Sfântul Munte Athos.



Fig.13. Emmanuil Tzane, *Plângerea lui Iisus*, tempera pe lemn, sec. al XVII-lea.



Fig. 14. *Iisus și Maria Magdalena (Noli me tangere)*, tempera pe lemn, sec. al XVI-lea.

CURSUL ȘI SEMINARUL - VIII

Catedrala Sfânta Sofia, reper iconografic în aria artei bizantine

Cadrul istoric

După recunoașterea religiei creștine din anul 313 ca religie de stat s-au manifestat acte de intoleranță față de celelalte culte, cum ar fi distrugerea templelor și a monumentelor păgâne în timpul lui Teodosie al II-lea (379 - 395).

Împărații din Bizanț au renunțat la titlul păgân de *pontifex maximus*, considerându-se ierarhi laici ai bisericii și afirmându-și dreptul de a conduce și prezida sinoadele, ca și cele ecumenice la care papii nu au participat direct, ci și-au trimis delegați.

În secolul al IV-lea se definește arta bizantină prin așa zisul *sincretism* cultural și religios în care se îngemănau elemente ale antichității grecești, romane, orientale și păgâne băștinașe, la care s-au adăugat noile concepții creștine.

Arhitectura

În această perioadă, tradițiile antichității târzii domină și spațiul arhitectonic.

Arhitectura este împărțită în două direcții ce sunt caracteristice: a) laică; b) religioasă;

Constantinopolul, din poziția de capitală a noului Imperiu de Răsărit, va demara o serie de construcții monumentale, atât profane, cât și religioase.

- a) Dintre cele din prima categorie amintim: piața centrală, palatul imperial, clădirea senatului, hipodromul, zidurile de apărare, ș.a.
- b) În secolul al III-lea au fost construite primele biserici creștine în Orient, iar la începutul sec. al IV-lea se poate vorbi de existența unui cult, ceremonial, ce va determina construcția noilor edificii religioase. Problema esențială a constructorilor era modul de acoperire a acestor edificii monumentale. Templele păgâne nu au fost pe placul creștinilor, de aceea soluția constructorilor va veni din arhitectura profană.

Bazilica forensă

Este o construcție impunătoare ce adăpostea întâlnirile oamenilor de *afaceri* sau a burselor de azi, spațiul era rezervat și judecătoriilor sau tribunalelor publice. Construcția era alcătuită dintr-o clădire dreptunghiulară, iar pe una din laturi exista o intrare principală și la capătul opus o exedra sau o absidă (spațiu semicircular), spațiul interior era înșesat de un rând de coloane ce se ordonau în jurul pereților sau mai târziu împărțeau spațiul în trei părți. Această rezolvare finală va fi acceptată de către creștini.

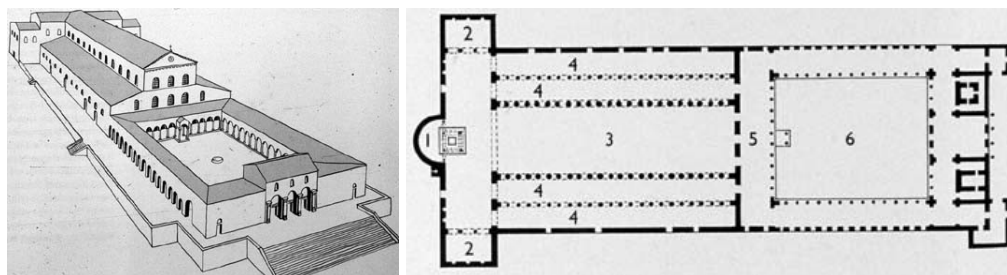


Fig.1. . Planul Bazilicii San Pietro, aprox. 400, d.H.r., Roma.

Absida amenajată pentru a fi altarul sau prestolul este spațiul care mai târziu în secolul al VIII-lea va fi așezat pe mormântul unui sfânt sau la baza sa se vor pune moaștele unor sfinți. În jur se așeza o bancă continuă din piatră și una mai înaltă (catedră), pentru episcopi.

Altarul trebuia așezat spre răsăritul soarelui, bisericile vor fi orientate spre Orient-Răsărit. În veacul al V-lea acest fenomen se va generaliza chiar și în Italia. Biserica simboliza spațiul împăratului. Sfânta Elena va pune să se construiască primele biserici-bazilici, amintind de ideea locului mormântului Mântuitorului.

Caracteristici: dezvoltarea longitudinală pe axa V-E, existența unei nave centrale cu două secundare, absida opusă intrării, pronaosul, nartexul dublat uneori de un exonartex și o curte interioară dreptunghiulară înconjurată de coloane numită *atrium*. Amintim în acest sens Bazilica San Pietro din Roma construită între anii 324-349.

Coloanele cu capitel susțineau arcul cu cheia de arc construit din bolțari de piatră tăiați în forme trapezoidale. Arcul era cunoscut din perioada etruscă. Existența tribunelor era simțită peste

navele laterale. În bazine, comunitățile de creștini aveau câte un spațiu destinat femeilor și bărbaților astfel: bărbaților li se rezerva nava centrală, iar femeilor navele secundare, numite matronee sau ginecee. Deasupra altarului se construia la început un baldachin cu patru coloane numit *ciboriu* sau *baldachin*.

Bazilicile siriene cu cele două abside secundare se încheiau în același punct cu absida principală, prima se numea *pastoforiu* sau *prothesis*, denumite mai târziu *proscomidar*, iar cel de-al doilea *veșmăntar* sau *diaconicon*. Fațada edificiilor adoptă două turnuri simetrice, flancând portalul.⁴⁵

Planurile arhitecturale:

1. Bazilical.
2. Tip central circular /rotondă/mausoleu sau baptistier.
3. Planul în cruce.

Exemple:

- Biserica Anastasis din Ierusalim (a fost deasupra mormântului Mântuitorului).
- Rotonda Santa Constanza din Roma (fig. 2).
- Biserica Sfântul Gheorghe din Tesalonic (sec. IV).
- Mausoleul lui Teodoric din Roma-plan circular.
- Mausoleul împărătesei Gallei Placidia din Ravena (sec. V) - plan în cruce (fig. 3).
- Biserica San Vitale din Ravenna (sec. VI-lea) – plan ortogonal (fig. 4).

Clădirii de tip bazilical în sec al V-lea i s-a adoptat cupola, dând naștere unui tip numit și italic, bazilică cu cupolă. Cupola este sprijinită pe pandantivi, ea este originară din Asia Mică.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 46, 47.

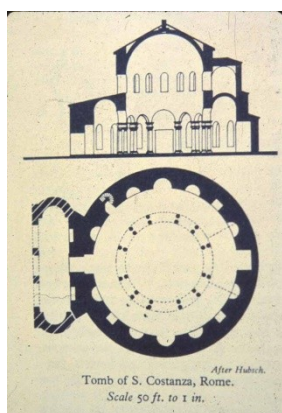


Fig.2. Plan circular și vedere exterioară, Biserica Santa Costanza, sec. al V-lea, Ravenna.



Fig.3. Plan în cruce și vedere exterioară, 430-450, Biserica Galla Placidia, Ravenna.

Catedrala Sfânta Sofia Constantinopol

Din secolul al VI-lea se remarcă cea mai mare și importantă construcție din spațiul bizantin, Catedrala Sfânta Sofia din Constantinopol, considerată cea mai mare biserică cu cupolă din lume; a fost reconstruită între anii 532-537, după distrugerea ei din timpul răzcoalei din anul 532 (fig. 4,5). Prima construcție o face Constantin cel Mare, Teodosie al II-lea o reclădește, iar Justinian construiește altă nouă-bazilică cu boltă monumentală. Arhitecții chemați sunt Artemius din Tralles și inginerul Isidor din Milet⁴⁶. Mai târziu, pe la anul 562, a fost resfințită. În anul 588 cupola se distruge din nou și va fi refăcută de arhitectul Isidor Junior.

Nouă porți străjuiesc zidul exterior al edificiului principal, iar din cel de-al doilea nartex se poate ajunge în nava centrală, ce se înfățișa precum un patrulater imens deasupra căruia se ridică cupola monumentală, fără tambur, cu un diametru de 38 m și o înălțime de 56 m de la pământ. Cupola este așezată pe patru pandantive cu arce, susținute la rândul lor de patru stâlpi înalți. Interiorul este luminat de 40 de ferestre ce se găsesc la baza cupolei. Prin forța și mărimea ei, cupola, dă sentimentul imaginii cosmosului, ea prefigurând bolta cerului, iar nava centrală- spațiul terestru.⁴⁷

⁴⁶ Michel Kaplan, Bizanț, Ed. Nemira, 2010, p. 278. Unii autori îl numesc Anthemios din Milet.

⁴⁷ Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. IV, Ed. Saeculum, Vestala, București, 2002, p.339, 340.

Decorația interioară combina diferite prețiozități: aurul, pietrele prețioase și strălucitoare, alături de marmură. Pe coloane se găseau medalioane ale lui Hristos, a Maicii Domnului, a Sfinților Apostoli, Profeților, Îngerilor.

*Cine n-ar fi uimit, scria un poet contemporan epocii, de splendorile sfintei mese –Cine putea înțelege existența în timp ce, ea scânteie în culori variate, vede când reflectarea strălucirii aurului și argintului, când scânteind ca un safir, aruncând mănunchiuri de raze ce urmează culoarea podoabelor fine, a perlelor și a emailurilor diferite...*⁴⁸

Modelul Sfintei Sofii, a planului bazilicii cu cupolă, a fost urmat și de alte biserici, cupola devenind un adevărat leitmotiv și pentru construcțiile din Constantinopol. Biserica Sfinții Apostoli din Constantinopol construită tot de aceiași arhitecți are planul în cruce cu patru brațe egale dispuse în jurul unui pătrat central numit *careu*⁴⁹.

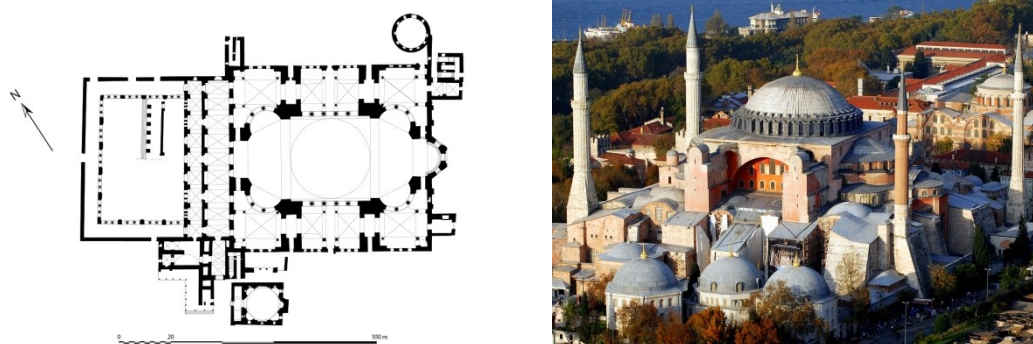


Fig.4. a), b) Planul Catedralei Sfânta Sofia și vedere de sus, sec. al VI-lea, Constantinopol.

⁴⁸ Bayet Charles, *Arta bizantină*, Ed. Scorilo, Craiova, 1999, p. 42.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 59, 60.



Fig.5. *Catedrala Sfânta Sofia*, vedere interioară.

CURSUL ȘI SEMINARUL -IX

Icoane – stil, canon, teme, reprezentanți

Icoana, obiect de cult și operă de artă, este specifică religiei creștine și mai precis Bisericii ortodoxe. Numai în Biserica ortodoxă se poate vorbi de un cult al icoanelor. Creștinismul este o religie a Cuvântului întrupat și a imaginii; este deodată cult și cultură. Dacă prin ce au auzit și au văzut, apostolii au propovăduit, astfel stă și imaginea, Chipului care le rostea adevărul și din care iradiau puteri tămăduitoare. Icoana nu este o apariție târzie în tradiția creștină ci din punct de vedere istoric ea are începutul în epoca apostolică când Sfântul Evanghelist Luca, medicul și pictorul, a înfățișat adevărul *despre faptele deplin adevărate ... așa cum ni le-au lăsat cei care le-au văzut de la început* (Lc 1, 1-2). Aceste sfinte icoane au apărut și s-au dezvoltat împreună cu

credința, fiind o lucrare a apostolilor care este pecetluită de Sfinții Părinți. Aceștia au subliniat și au descris faptele minunate înfățișându-le atât prin scris cât și prin imagini. Biserica afirmă că icoana este o urmare a Întrupării lui Dumnezeu, că ea se întemeiază pe această Întrupare, fiind deci proprie esenței însăși a creștinismului și inseparabilă de aceasta.⁵⁰

Această artă născută din teologie se îmbogățește de-a lungul timpului pornind din catacombe dincolo de sinoade și de iconoclasmul purificator atrăgând cu sine Părinți eminenți ai Bisericii cum ar fi Sfântul Vasile, Ioan Damaschin, Teodor Studitul și alții. Catacombele marchează nașterea artei creștine. Această artă apare în momentul când expresionismul înlocuiește o artă menită să redea formele și volumul trupului omenesc. Căutarea unei noi expresii a mișcării sufletului în pictură se potrivește perfect primilor artiști creștini. Astfel, în catacombe întâlnim o artă pur „semnificativă”. Scopul său e didactic: proclamă mântuirea și arată făptuitorii cu ajutorul semnelor cifrate.⁵¹ Aceste serii de figuri simbolice, adeseori simple metafore literare transpuse în imagine, alături de simboluri religioase păgâne, cărora le puteau corespunde și concepții creștine cum erau: ancora (aluzie la corabia vieții), farul (aceiași semnificație), crucea în formă de cheie (derivată din semnul „hank” egiptean, simbol al vieții eterne), porumbelul, fenixul (simbolul egiptean al învierii), peștele (hrana sacră la popoarele orientale, acest simbol desemnează chiar pe Iisus Hristos Fiul lui Dumnezeu Mântuitorul)⁵². Toate acestea sunt adeseori invocate în textele apologetilor explicând metaforic viața „de dincolo”.

O temă foarte importantă este cea a anotimpurilor reprezentate fie prin fecioare cu atributul anotimpului, fie prin scene înfățișând flori și culesul lor, lanuri de grâu și secerișul, ghirlande de ciorchine și culesul strugurilor, grădina de măslini și culesul. Aceste semne cifrate pot fi împărțite în trei grupe. Prima cuprinde semne ale apei: arca lui Noe, Iona, Moise, peștele, ancora. A doua grupă tot ceea ce este legat de pâine și vin: înmulțirea pâinilor, spicele de grâu, vița; iar a treia se referă la imaginea mântuirii și ale celor mântuiți, astfel în a doua jumătate a veacului al II-lea apare o figură specific creștină: Bunul păstor. Motivul iconografic al bunului păstor cu oaia pe umăr e și el împrumutat din arta păgână unde se reprezentau efebi (flăcăi) nuzi aducând pe umeri animalele

⁵⁰ Uspensky, Leonid, *Teologia Icoanei în Biserica Ortodoxă*, Ed. Anastasia, București, 1994, p. 16.

⁵¹ Evdochimov, Paul, *Artă icoanei o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1993, p. 153.

⁵² Vătășianu, Virgil, *Istoria artei europene – vol I: Epoca Medie*, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1968, p. 18.

de jertfă.⁵³ La începutul veacului al III-lea apar înfățișate suflete mântuite în rai, exemplu fiind Daniel în groapa leilor.

Există o inscripție grecească funerară foarte interesantă ce se înrudește cu această artă și îi arată importanța: „Eu sunt Abercius, discipol al Sfântului Păstor care face turmele să pască pe munți și pe câmpie... Pretutindeni, credința mi-a fost călăuză și mi-a dat hrană Peștele Izvorului, pe Cel mare, pe Cel curat pe care Fecioara l-a aprins și l-a dat ca hrană prietenilor săi. Ea este un Vin ales amestecat cu Apă pe care ea-l dă alături de pâine... Fie ca toți cei care gândesc ca mine și înțeleg aceste cuvinte să se roage pentru Abercius”.⁵⁴ Totul duce spre singurul reper potrivit căruia nu există viață veșnică în afară de Hristos și de tainele Lui.

Din secolul IV, odată cu debutul erei constantiniene pentru Biserică începe o nouă perioadă. Simbolurile din primele veacuri destinate unui mic număr de inițiați cărora le erau imediat accesibile erau mult mai puțin clare noilor convertiți. De aceea în secolele IV – V-lea apar în biserici marile cicluri istorice reprezentând evenimentele Vechiului Testament și Noului Testament, sub forma unor picturi monumentale.

Schimbarea care se produce în Biserică nu este doar de ordin exterior, fiind și o vreme a marilor ispite și încercări. Cei care intră în sânul Bisericii aduc odată cu ei și neliniștea, îndoielile și lucrurile neînțelese cărora Sfinții Părinți ai Bisericii le vor face față. Astfel, Biserica se străduia să orienteze toate simțurile omenești, inclusiv văzul, către cunoașterea și slăvirea lui Dumnezeu.⁵⁵ Vederea a avut din totdeauna o mare importanță în propovăduirea revelației creștine – Sfântul Vasile cel Mare spunea: *Prin toate simțurile omenești vederea este cea cu cea mai vie acuitate* (în perceperea) *lucrurilor sensibile*.⁵⁶

Astfel imaginea constituie o veritabilă mărturisire de credință creștină. Acest caracter dogmatic constituie o dimensiune esențială a artei sacre ortodoxe din toate timpurile. Din secolul al V-lea avem deja exemple conform cărora Biserica nu predică doar prin imagine ci și combate cu ajutorul ei ereziile. Biserica va combate în acest timp prin sinoade ecumenice ereziile lui Arie, lui Nestorie. Deja după combaterea lui Nestorie acesta ne recunoscând pe Fecioara Maria ca *Theotokos*, aceasta va fi reprezentată tronând cu Pruncul pe genunchi și cu îngerii în preajmă.

⁵³ *Idem*, p. 19.

⁵⁴ Evdochimov, Paul, *op. cit.*, p. 154.

⁵⁵ Uspensky, Leonid, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁶ *Ibidem*.

Bisericii din Constantinopol i-a revenit rolul de a elabora formele cele mai adecvate artei sacre, adică limbajul pictural cel mai precis. Ea a primit de-a gata o iconografie elaborată care includea Vechiul și Noul Testament, o tehnică a frescei, a mozaicului sau a encausticii, bogată ornamentație, colorituri rafinate și un sistem dezvoltat de decorație monumentală.⁵⁷ Creștinismul preia din lumea păgână tot ce îi aparține, tot ce este „creștinesc înainte de Hristos” (însuși numele Bisericii, *Ecclèsia*, arată faptul că ea convoacă și reunește pe toți oamenii în comuniune cu Dumnezeu). Ea absoarbe elemente din arta greacă, egipteană, siriană, romană sau din alte regiuni și sfințește toată această complexă moștenire. În domeniul artei nu e vorba de o păgânizare a artei creștine ci dimpotrivă, de o încreștinare a artei păgâne. Biserica a preluat de la fiecare artă tot ce avea mai deplin și mai autentic. Astfel ea respinge naturalismul uneori grosier al artei siriene dar păstrează din ea acea iconografie veridică. În orice caz, în lucrarea Bisericii, de zidire și sinteză va continua până la sfârșitul veacurilor să preia din afară orice realitate autentică integrând-o participativ în viața divină. Ea sfințește toată diversitatea universului descoperindu-i adevăratul sens și orientându-l spre adevăratul său scop, acela al înălțării Împărăției lui Dumnezeu.⁵⁸ În domeniul Bisericii, cel spiritual, se pune problema de a avea o artă care să educe poporul credincios în același sens cu Liturgia. O artă care să-i transmită învățăturile dogmatice și care să-l sfințească prin prezența harică a Duhului Sfânt. În concluzie era nevoie de o artă care să transpună pe pământ Împărăția lui Dumnezeu și să ducă lumii același mesaj ca și Cuvântul sau ca prezența reală a sfințeniei.

Începând cu secolul al VI-lea acest limbaj pictural este deja maturizat, este începutul a ceea ce mai târziu se va numi impropriu „arta bizantină” sau „stilul bizantin”.⁵⁹ Evoluția acesteia se desfășoară în trei perioade: epoca justiniană (secolul al VI-lea) cu miracolul Sfintei Sofia, tinde spre plenitudine monumentală, spre grandios; urmează apoi prima Renaștere bizantină din timpul dinastiei macedonene și a Comnenilor (secolele al X – XII-lea); aici intensitatea este mai adaptată proporției umane; în sfârșit, a doua Renaștere de sub Paleologi (secolul al XIV-lea), numit și vârsta de aur a icoanei.

Secolul al XI-lea este martorul începutului iconografiei în Rusia; arta Sfintei Sofia de la Kiev și a celei de la Novgorod este încă strâns legată de pictura bizantină. La sfârșitul epocii bizantine, arta paleologilor proiectează asupra Rusiei o ultimă și sublimă rază și pune în evidență chipul deja

⁵⁷ *Idem.*, p. 52.

⁵⁸ *Idem.*, p. 54.

⁵⁹ *Idem.*, p. 55.

conturat al icoanei rusești. Este și o vreme de mare înflorire a artei sacre în Serbia; cu o nespusă sensibilitate, ea găsește în Dumnezeu sensul umanului; în Bulgaria se simte influența mai tragică a Siriei și a dimensiunii semitice a Ortodoxiei; în sfârșit, marea artă românească, școala din Creta, comorile de la Muntele Athos, arta grecească atât de patetică a perioadei turcești cu Hristos *Elcomenos* înălțând din el însuși scara sprijinită pe cer...⁶⁰

Revenind la problematica înțelegerii artei creștine, a operelor ei, considerăm căci cu puține excepții ea rămâne anonimă în raport cu cea renașcentistă. Creatorul sau artistul bizantin este în general un conservator, el nu are intenția de a inova, deci accentul nu se pune pe personalitatea sa, ci pe virtuțile creștine: umilința și dragostea. Canoanele și regulile de reprezentare a imagisticii sacre erau precise iar evoluția artei bizantine reprezenta doar modificări graduale; în timp ce artistul era obligat să se subordoneze subiectelor, temelor și compozițiilor deja stabilite.⁶¹ Leonid Uspensky era de părere că icoana nu este o copie impersonală, ci artistul respectând Tradiția, nu-și împiedică puterea sa creatoare; de aceea nu poate fi vorba de icoane identice, fiindcă atunci când este vorba de creator se are în vedere maniera *subtilă*, specifică fiecărui iconar⁶².

În redarea figurii umane centrul de interes este portretul și cu adevărat ceea ce îl interesa cu pregnanță erau ochii, prin a căror reliefare se urmărea privirea interioară; intrarea în legătură cu transcendentul prin rugăciune, contemplație, extaz. *Artistul destoinic zugrăvește sufletul, nu trupul*, scria în acest sens un teolog contemporan.⁶³ În această dorință, pictorul dematerializează corpul uman, reducându-l spre o interpretare a formelor apropiate de abstract, diminuând-i organicitatea. Prima dorință era de **surprinde sufletul** și nu trupul celui redat, iar cea de a doua cuprindea **esențialitatea reprezentării**. Esența formei plastice era așadar, elementul spre care se îndreptau creatorii, deoarece ea era identificată cu ideea prototipului divin.

Orice lucru temporal își avea originea sa în lumea de dincolo; pentru a-l exprima în înțeleșurile sale de credință, artistul a pictat icoanele ce prin simbolistica lor înlesneau comuniunea prin contemplarea lui Dumnezeu.

Prin icoane vizibile, mintea noastră, înălțată de spirit, cată să năzuiască spre nevăzuta măreție a dumnezeirii. ⁶⁴Rolul icoanelor nu rămânea doar la aspectul estetic ci ca obiecte ale

⁶⁰ Evdochimov, Paul, *op. cit.*, p. 147.

⁶¹ Ovidiu Drâmba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. IV, Ed. Saeculum I.O., Vestala, București, 2002, p.336

⁶² Père Simon Doolan, *La Redécouverte de l'icône, la vie et l'oeuvre de Léonide Ouspensky*, Ed. Les Éditions du Cerf, Paris, 2001, p.30

⁶³ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1978, p.58

⁶⁴ Idem, p.59

rugăciunii înlesneau contemplația spre divinitate. Pictorul reprezenta sfinții nemișcați, atitudine ce se transfera și privitorilor, iar centrul de legătură îl reprezentau ochii. Privirea era sugerată tocmai prin supradimensionarea lor, ce implicau venerație și teamă. În icoanele din sec. al XV-lea din Rusia, se simte o mai mare tendință de bunătate și blândețe pe care expresia lor o primesc, posibil sub puternica influență a mișcării isihaste. Figura sfântului era alungită, dematerializată, fiind așezată pe un fond aurit ce avea menirea de a-l transfera deasupra realității. Această posibilitate specifică a artei bizantine, dădea o dominantă cromatică transcendentală a operelor. Culoarea devenise și ea un vector de exprimare specific; astfel se v-a simți o schimbare în raport cu nuanțele de roz ce defineau antichitatea la cele de ocru după spiritul formelor, corespunzând ideii amintite de Ioan Mauropous *un bun artist nu trebuie numai să înfățișeze trupul; ci și sufletul.*⁶⁵ De asemenea, detaliile de peisaj ori natură, precum: munții, plantele, apele, cât și fragmentele arhitecturale comportau aceeași structurare impusă de canonicitatea formei plastice; formele erau geometrizzate, simplificate, dematerializate. În acest sens putem înțelege relația deja consacrată dintre arta Bizanțului și teologia creștină exprimată într-o viziune proprie de Sfântul Ioan Damaschinul : *Dacă un păgân vine la tine, zicând: arată-mi credința ta,... du-l într-o biserică și așează-l înaintea sfintelor chipuri.*⁶⁶

Arta în viziunea esteticii bizantine, nu este un mijloc de reprezentare sau reproducere a realității, ci ea are ca scop transcendentul pătrunzând în sfera sensibilului și inteligibilului lăsând la o parte simțurile și operațiile intelectuale; emoționând sufletul și devenind obiect de contemplație după cuvintele Sfântului Pseudo-Dionisie.⁶⁷ Arta bizantină este prin urmare, o artă mistică și simbolică care emoționează și înalță spiritul spre revelația divină. Chr. Dawson sublinia că: *măreția culturii bizantine rezidă în sfera religiei și a artei, mai degrabă decât în eforturile sale politice și sociale*; iar Alexander P. Kazhadan în raport cu arta occidentală preciza: *Arta medievală occidentală este caracterizată de o mare tensiune emotivă; ea tinde spre o percepție sensibilă a divinității; este atrasă de suferințele Patimilor, de crucificare. În schimb, liturghia bizantină își concentrează atenția asupra Învierii lui Hristos. Misticii- vizionari bizantini recrează în fantezia lor nu imaginea senzuală a lui Hristos suferind, ci lumina divină abstractă;*

⁶⁵ Egon Sendler, *Elemente de teologie, .. op. cit.* p. 65

⁶⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria...*, p. 59

⁶⁷ Ovidiu Drâmba, *Istoria culturii ..Op cit.* p. 335

*ei vedeau nu pe Dumnezeu întrupat într-un om, ci energia divină(...) În Occident, predomină dureroasa tensiune spre împărăția cerurilor, în Bizanț-iluzia de ale fi și atins.*⁶⁸

CURSUL ȘI SEMINARUL -X

Reprezentarea lui Hristos în tipul iconografic - Bunul Păstor, Pantocrator

Iconografia chipului lui Hristos

Sfânta Scriptură nu abundă în detalii privind înfățișarea Mântuitorului, iar Sfinții Părinți ai Bisericii precum și istoricii bisericești au fost preocupați încă de la început de imaginea istorică a lui Hristos.

⁶⁸ Idem, p. 336

Constanța, sora împăratului Constantin în veacul al IV-lea, a cerut lui Eusebiu de Cezareea o icoană a lui Iisus, iar el i-a răspuns că nu stă în puterea picturii reprezentarea Mântuitorului, ci pentru a afla răspunsul ar fi necesar să recurgem la o contemplație interioară.⁶⁹

Origen la rândul său, consideră că dacă Duhul lui Dumnezeu s-a sălășuit în El atunci ar fi frumos și desăvârșit atât la chip cât și la vorbire.

Marea problemă care se va dezvolta în timp va fi importantă pentru studiul și înțelegerea iconografiei, ea va fi pusă să rezolve răspunsul dacă Hristos trebuie sau nu reprezentat; și dacă El avea un chip frumos ori urât.

Potrivit întrupării Sale, în persoana divino-umană, El a fost asemenea nouă lipsindu-i posibilitatea de a păcătui, fiind desăvârșit la fel precum Dumnezeu. În virtutea întrupării Sale, a vederii de către contemporanii Săi, El poate fi reprezentat în iconografie, stilul de redare fiind supus canoanelor iconografice bizantine.

Sfinții Clement și Chiril ai Alexndriei, Irineu de Lyon, precum și Tertulian pot fi amintiți printre aceia care l-au descris pe Hristos ca având un chip urât, bazându-se înțelegerea literară a textului proorocului Isaia ... *nu avea nici chip, nici frumusețe, ca să ne uităm la El, și nici o înfățișare, ca să ne fie drag. Disprețuit era și cel din urmă dintre oameni; om al durerilor și cunoscător al suferinței, unul înaintea căruia să-ți acoperi fața; disprețuit și nebăgat în seamă.*⁷⁰

Diferit de prezentarea amintită, psalmistul David referindu-se la Dumnezeire spunea: *Împodobit ești cu frumusețea mai mult decât fiii oamenilor,*⁷¹ acest verset a inspirat cea de a ⁷²doua imagine a lui Hristos, cu înfățișare frumoasă. Asemenea lui David și alți Părinții după cum urmează: Sfinții Grigorie de Nyssa, Ioan Gură de Aur, Teodoret, Fericitul Ieronim, consideră că înfățișarea lui Iisus era frumoasă.

De asemenea, din Evanghelii sau din cuprinsul cărților Noului Testament nu putem cunoaște decât înfățișarea interioară, lăuntrică a Sa, așa cum ar fi blândețea, milostenia, smerenia, înțelepciunea, curățenia, râvna dumnezeiască. El, vindecă bolnavii, poruncește naturii, învie morții, instituie Sfintele Taine, dă mărturie despre divinitatea Sa ,se face ascultat de mulțimi, dar fața Sa nu-o putem vedea cu adevărat, rămâne mereu acoperită pentru noi.⁷³

⁶⁹ Monah Savatie Baștovoi, *Idol sau icoană*, Ed. Marineasa, Timișoara, 2000, p. 66

⁷⁰ *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Ed. IBMBOR., București, 1993, p.719

⁷¹ idem, p.585

⁷² Arhim. Sofian Boghiu, *Chipul Mântuitorului în iconografie*, Ed. Bizantină, București. 2001, p.31

⁷³ idem, p.21

Încă din primele veacuri creștine a existat un repertoriu imagistic și a relatărilor orale legate de prezența persoanei Mântuitorului. O primă mărturie în acest sens poate fi cea a femeii cu scurgere de sânge, ce încă din timpul vieții lui Hristos a pus să se ridice o statuie în amintirea Binefăcătorului ei- despre ea ne amintește și istoricul Eusebiu al Cezareii. El ne dă lămuriri asupra lucrării propriu zise, a modului de reprezentare, și a numelui Său; astfel statuia poartă numele de statuia lui Hristos din Paneade,⁷⁴ iar femeia Vernica sau Veronica. *Am văzut eu însumi acea, statuie, și nu trebuie a se mira cineva dacă păgânii au conservat astfel memoria binefacerilor ce au primit ei de la Mântuitorul.*⁷⁵ Se spune, după însemnările istoricului Sozomen că statuia de bronz a fost dăruită în timpul lui Iulian Apostatul, o replică a ei s-a păstrat pe un sarcofag la Lateran. Desigur au existat și alte reprezentări ale Mântuitorului, dar ele nu s-au păstrat din mai multe motive, Leonid Uspensky enumera trei dintre ele. Autorul, considera că în spațiul iudeu ce se definea prin excelență împotriva cultivării imaginilor ca de altfel și într-o ambianță a păgânilor idolatri era aproape imposibil de a conserva o imagine sacră. Cel de al doilea motiv, se referă la gândul creștinilor din primele secole ce era puternic legat de Judecata finală deci și de revederea Mântuitorului, de aceea nu erau interesați să apeleze la o reprezentare artistică. A treia idee era legată de faptul că în acel timp nu se poate vorbi de o formulare a unei imagini a divinității propriu zise, neexistând încă ideea de icoană, și nici consfințirea ei de sinoadele ecumenice.⁷⁶

Ar fi necesar totuși să amintim de scrierile apocrife contemporane Sfintelor Evanghelii, ce ne descriu despre prezența și înfățișarea lui Iisus, dintre acestea cea mai celebră este cea a proconsulului Lentulus trimisă senatului, din care aflăm: *În acest timp a apărut un bărbat, care trăiește încă și este dotat cu mare putere, numele lui este Iisus Hristos, învățăceii Lui Îl numesc Fiul lui Dumnezeu, ceilalți Îl consideră un puternic proroc. El învie morții, El vindecă bolnavii de orice slăbiciune și necaz. Bărbatul acesta este înalt și proporționat, fizionomia Lui e serioasă și plină de virtute, așa încât la prima vedere o poți iubi și o poți respecta. Părul Lui are culoarea vinului și până la urechi este neted și fără luciu, dar de la urechi până la umeri strălucește și e buclat. De la umeri în jos se desparte în două, după uzul nazarinenilor. Fruntea e curată și armonică, fața nemaculată și de o anumită roșeață, expresia nobilă și delicată, nasul și gura fără cusur, barba e bogată, în culoarea părului și în furculiță. Ochii sunt vineți și foarte lucitori. Este plin de autoritate la muștrări și dezaprobări, iar cuvântul Lui este plăcut și convingător la*

⁷⁴ ibidem, Baștovoi, p.70, 73

⁷⁵ Arhim. Sofian Boghiu, op. cit. p.31,32

⁷⁶ Monah Savatie, op. cit. p. 74,75

*învățare și încurajare. Fața Lui are o deosebită demnitate și ceva plăcut. Nimeni nu L-a văzut râzând, dar L-au văzut adeseori plângând. La înfățișare e zvelt. Are mâini albe și lungi, brațe frumoase. E serios și ales în vorbirile sale și cruțător la vorbe. După înfățișarea Sa, e cel mai frumos dintre fiii oamenilor.*⁷⁷

Prima icoană apărută de asemenea încă din timpul vieții Sale, este cea numită în Occident *Sfântul Chip*, iar în Răsărit *imaginea nefăcută de mână omenească- acheiropoietos*.

Despre existența acestui chip autorii din vechime nu fac referire la ea decât începând din veacul al V-lea.⁷⁸ Abgar regele Edesei, fiind bolnav de ciumă și auzind de minunile înfăptuite de Hristos, a trimis un curier sau după alte mărturii un pictor cu o scrisoare în care Îl roagă să-l viziteze pentru ai vindeca boala sa. Regele a rugat pe cel trimis să-i facă un portret Mântuitorului, în cazul în care nu v-a putea venii. Anania (după Eusebiu, numele trimisului) îl găsește pe Iisus și îi destăinuie motivul întâlnirii. Din cauza faptului că Hristos nu a ajuns la Edesa și din nereușita încercare de ai face portretul, Mântuitorul însuși luând pânza și-a atins-o de fața Sa, moment în care chipul Său s-a imprimat pe ea. Portretul a fost dus regelui care s-a vindecat de neputința sa, fiind mai apoi păstrat la Edessa, deasupra porții într-o fîridă; unde într-un mod miraculos s-a întipărit pe o cărămidă, devenind al doilea chip sau icoană cunoscut sub numele de *Sfânta Cărămidă*. Istoria Sfântului Chip e zbuciumată, reținem că el a fost dus în anul 959 la Constantinopol, în timpul împăratului Roman I; zi devenită sărbătoare în Biserica Ortodoxă prăznuită la 16 august, când se face pomenirea acestui eveniment. În anul 1204, după distrugerea Constantinopolului, Sfântul Chip împreună cu alte relicve a fost luat de cruciați pierzându-i-se urma.⁷⁹ Chipul nefăcut de mână omenească a fost pictat în icoane, iar din secolul al XII-lea în Apus se răspândește o nouă imagine a Mântuitorului cunoscută ca Mahrama Sfintei Veronica.

În icoana Sfântului Chip, Hristos ne este înfățișat la vârstă matură, cu ochii deschiși având nimb cruciger și fiind redat pe o pânză (sau pe o cărămidă). În unele icoane în partea superioară sunt pictați câte doi îngeri. Asemănătoare acestei imagini, iconografia apuseană îl înfățișează pe Hristos cu aceleași trăsături, doar cu distincția că uneori deasupra frunții putem observa cununa de spini (iar ochii Săi pot fi redați închiși), în acest fel îl vedem într-o pictură a lui El Greco.

Erminia de la Athos ni-L descrie astfel: *Trupul Dumnezeu-omului este de trei coți de lung, puțin cam plecat. Nota caracteristică este blândețea. Sprâncenele frumoase, îmbinate, ochi frumoși, nas*

⁷⁷ Arhim. Sofian Boghiu, op. cit. p. 23

⁷⁸ Leonid Uspensky, *Teologia icoanei*, Ed. Anastasia, București, 1994, p. 28

⁷⁹ Arhim. Sofian Boghiu, op. cit. p.29 a se vedea întreaga istorie a Sfintei Mahrame

*frumos, părul creț, puțin galben, barba neagră; degetele mâinilor preacurate sunt ceva mai lungi, dar proporționate. Peste tot este după caracterul mamei Sale din care Și-a luat viață, făcându-Se om desăvârșit.*⁸⁰

În decorarea bisericilor ortodoxe Sfântul Chip este pictat pe latura estică a arcelor de susținere a cupolei centrale între pandantivi, iar în partea de apus Sfânta Cărmidă. În bisericile fără turlă, Sfânta Mahramă(sau Sfântul Chip) este zugrăvită la mijlocul peretelui de deasupra iconostasului.⁸¹

În desfășurarea iconografiei iconostasului Sfânta Mahramă se află deasupra ușilor împărătești.

Pornind de la icoana Sfântului Chip sau Achiropiita,⁸² în iconografia răsăriteană s-au format viitoarele tipuri sau icoane cunoscute precum: Hristos Pantocrator, Hristos Emanuil, Hristos Arhiereu.

Alături de *Sfântul Chip*, menționăm că Biserica Romano - Catholică recunoaște Sfântul Giulgiu păstrat la Torino ca o altă mărturie a prezenței imaginii hristice. Pe Sfântul Giulgiu se află reprezentat trupul Mântuitorului așa cum El a fost așezat în mormânt.

Hristos Pantocrator (Atotțiitorul) este fără îndoială cea mai prezentă icoană și cea mai răspândită atât în mediul ortodox cât și în cel catolic, imaginea s-a constituit în perioada triumfului ortodoxiei, influențată fiind de modul de reprezentare a împăraților romani. Trecând de la redarea lui Iisus de tipul Bunului Păstor, iconografia îl așează pe Mântuitor începând din sec.al IX-lea în partea cea mai importantă a Bisericii, în cupolă, de unde domnește și binecuvântă întreg universul. Chipul Său, așa cum am putut observa și până acum comportă cele două caracteristici estetice majore cea a lui Hristos sever - justițiar; și cea a lui Hristos Blând și iubitor.

Din primul exemplu amintim mozaicul păstrat în cupola Mănăstirii Daphni, Grecia, ce datează din veacul al XI-lea. Iisus impunător pare mai mare decât Sfinții Apostoli ce Îl stăjuiesc; expresia e gravă, severă, ea este accentuată de sprâncenele ridicate, nasul monumental, ochii puternic deschiși și de colțurile gurii lăsate în jos. Cu aceeași gravitate a chipului ne întâmpină și în alte mozaicuri precum cele de la Cefalu și Monreale. În cele două exemple de secol al XII-lea mult asemănătoare, Iisus are fața tristă, severă, chiar îngrijorătoare, privirea Sa, este mai pătrunzătoare; întreaga atitudine e încă distantă și receca a unui bazileu.(ambele compoziții se găsesc în absida altarului).

⁸⁰ Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sofia, București, 2000, p.147

⁸¹ Constantine Cavarnos, *Ghid de iconografie bizantină*, Ed. Sofia, București, 2005, p.167

⁸² în traducere din limba greacă desemnează cea nefăcută de mână omenească

Chipul Mântuitorului va fi redat cu precădere mai blând, începând din veacul al XIII-lea; ca mai apoi în cel următor să aibă o atitudine mai liniștită, mai senină. Din această categorie fac parte frescele de la Boiana sau Ohrida, ori mai târziu mozaicurile de la Sfânta Sofia sau cele din Biserica Fecioarei Pammakaristos din Constantinopol.⁸³ Figura lui Hristos e ușor alungită, trăsăturile sunt fine, fața Sa fiind încadrată de părul lung, înconjurat de nimbul de aur ce exprimă de o potrivă măreția divină și nesfârșita Sa iubire de oameni. Această viziune mai optimistă în raport cu cea amintită mai înainte nu e străină de influențele Renașterii, chiar în Bizanț asistăm la o perioadă deseori intitulată Renașterea Paleologilor. Desigur, izvorând de aici, din școala de pictură a Palatului Imperial sau constantinopolitană, se vor propaga în tot spațiul balcanic și nu numai noile modele de acum clasice ce coexistă până în veacurile noastre de arta sau pictură post bizantină.

Ar fi impetuos necesar să analizăm acest tip iconografic, așa cum îl întâlnim prin tradiția școlii cretane.

Iisus e redat stând pe tron, având mâna dreaptă ce binecuvântă, iar cu mâna stângă ține Evanghelia (uneori închisă) deschisă la versetele: *Eu sunt lumina lumii; cel ce urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieții* (Ioan. 8,12). Atunci când este reprezentat așezat, picioarele Sale stau pe un postament numit suppedaneum. Îmbrăcămintea este compusă dintr-un hiton cu clav și mantie. Cromatic asistăm la o diversitate de nuanțe și simboluri. Potrivit tradiției bizantine pentru Mântuitor sunt folosite tonurile de albastru intens și roșu de cireasă coaptă. De asemenea părul și barba sunt stabilite definitiv până la detaliile celor două șuvițe ce brăzdează fruntea. Pictorii încercând să fie cât mai aproape de tradiția bisericii, în modul de înfățișare a gestului mâinii în actul binecuvântării, le-a asemănat cu forma monogramei hristice (sau de chrismă X P)⁸⁴. În toate cazurile Hristos are în jurul capului Său un nimb strălucitor, simbol al sfințeniei; care este încadrează o formă de cruce, ce la rândul ei este compusă din nouă linii ce preînchipuie cele nouă cete îngerești. În spațiul interior al crucii se află literele O, Ω, N, ce înseamnă *Eu sunt Cel ce sunt*, arătându-ne Dumnezeuirea lui Iisus (Ieșirea. 3,14).⁸⁵ Din icoana Pantocratorului se vor forma și cea a Deisisului și cea a Dreptului Judecător din monumentală compoziție a Judecății de apoi.

⁸³ Arhim. Sofian Boghiu, op. cit. p. 75-81

⁸⁴ I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Ed. Meridiane, București, 1973, p.194

⁸⁵ Monah Savatie, op. cit. p. 90



Fig.1. *Sfântul Chip*, icoană tempera pe lemn sec. al XII –lea, Galeria Tretiakov.



Fig.2. *Hristos Pantocrator*, icoană, tempera și ceară pe lemn(encaustică), sec. al VI-lea, Mănăstirea Sf. Ecaterina, Sinai.

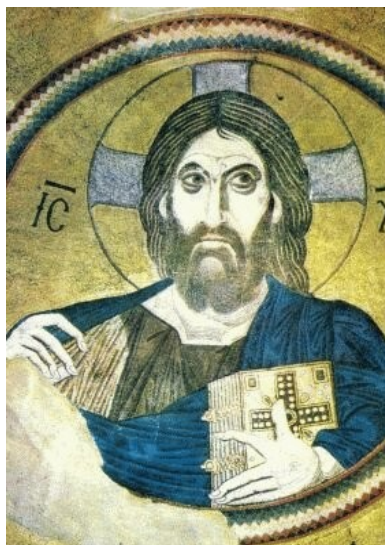


Fig.3. *Hristos Pantocrator*, mozaic, sec. al XI-lea, Biserica Mănăstirii Dafni.

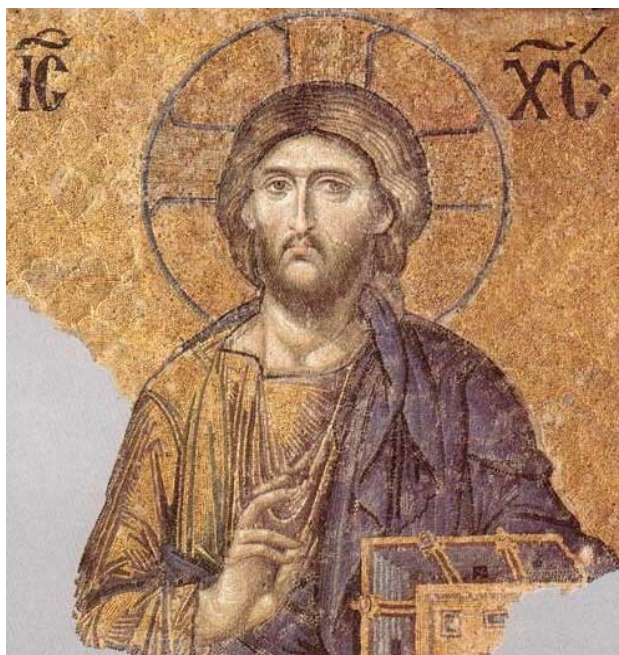


Fig.4. *Hristos Pantocrator*, mozaic, sec. al XIII-lea, Catedrala Sf. Sofia, Constantinopol.



Fig.5. El Greco, *Sfânta Veronica*, ulei pe pânză, 1604-1614, Vechea Pinacotecă, München.

Hristos Emanuel (Emmanuel sau Emanuel)⁸⁶ este evocat ca un tânăr imberb, fără să fie asemănător cu Pruncul din brațele Fecioarei. Icoana are ca temei scripturistic textul de la Sfântul. Ev. Matei, (1,23) *Iată, Fecioara va avea în pântece și va naște Fiu și vor chema numele Lui Emanuel, care se tâlcuiește: Cu noi este Dumnezeu.* Această temă iconografică este una din cele patru teme ale Mântuitorului precum: *Iisus Împărat*, *Iisus Mare Preot* (Arhiereu), *Iisus Judecător*, *Iisus Emanuel*. El ni se prezintă când bust, când în medalion, când figură întreagă. Fața îi este tânără, fruntea înaltă, în jurul capului cu păr scurt găsim-nimbul cruciger; vestimentația e antică, de obicei colorată în culori luminoase de galben-auriu, alb cu reflexe de roșu sau albastru. Pe rotulusul ce câteodată îl are în mână citim: *Duhul Domnului este peste Mine, pentru care M-a uns să binevestesc săracilor.* Imaginea Sa, o descoperim încă din primele picturi din catacombe, ca de altfel și în reprezentările de la San Vitale unde este așezat pe un tron circular asemănător lumii. Acest tip iconografic este bine reprezentat ori în cupola mică a diaconiconului, sau în bisericile mari precum cele de la Mănăstirile Lavra, Kutlumuși, Dochiaru.⁸⁷

În scena numită *Hristos dormind*, *Iisus este* păzit și adorat de îngeri împreună cu Născătoarea de Dumnezeu. Acest tip iconografic mai este cunoscut drept *Hristos-Prunc culcat* sau *Anapeson*. Tema a fost inspirată dintr-un verset din cartea Facerii: *El a îndoit genunchii și s-a culcat ca un leu.* Iisus-Prunc este pictat frontal, uneori treaz alte ori dormind, are mâna dreaptă

⁸⁶ Pr.prof. dr. Ene Braniște, prof. Ecaterina Braniște, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Ed.Diecezana, Caransebeș, 2001, p.150 cuvântul *Iisus Emanuel* înseamnă *Cu noi este Dumnezeu*

⁸⁷ Constantine Cavaros, *Ghid de ..*, op. cit.p.181

aflată sub obraz, iar pe cea stângă o ține pe coapsă.⁸⁸ Exemplele cele mai interesante le întâlnim la Mistra-Peribleptos, în mănăstirile athonite, de asemenea în nordul Moldovei la Moldovița și Sucevița.



Fig.6. *Hristos Emmanuel*, frescă, sec. al XX-lea pridvorul bisericii cimitirului Mănăstirii Cernica.

Hristos Mare Preot sau Arhiereu aparține temei Hristos –Împărat, ea dezvoltându-se sub influența ceremonialului de la curtea bizantină; prototipul acestei scene este compoziția Deisis. În forma ei clasică, icoana îl are în centru pe Hristos iar în cele două părți în poziții simetrice și de proporții mai mici Maica Domnului și Sfântul Ioan Botezătorul. Se crede că tema *Hristos Arhiereu* ar fi apărut în Serbia în veacul al XIV-lea, ea, având ca izvor scripturistic un verset din Psaltire: *Smirna și aloea îmbălsămează veșmintele Tale; din palate de fildeș cântări de alăută Te veselesc; fiice de împărat întru cinstea Ta. Stătut-a Împărăteasa de-a dreapta Ta. Îmbrăcată în haină aurită și prea înfrumusețată.*⁸⁹ De asemenea, Sfântul Apostol Pavel în Epistola către Evrei consemnează: *milostiv și credincios Arhiereu, Arhiereu mare, Care a străbătut cerurile, Arhiereu în veac după rânduiala lui Melchisedec, Arhiereu Care a șezut de-a dreapta tronului slavei în ceruri.*⁹⁰ Motivul reia structura senei amintite înainte, cu diferența vestimentației Mântuitorului ce poartă coroană,

⁸⁸ *ibidem.*, p.179

⁸⁹ Monah Savatie, op. cit. p. 84

⁹⁰ Constantine Cavarnos, *Ghid de ..*, op. cit.p.377

haine împărătești și este așezat pe un tron al slavei. Fecioara în chip de împărăteasă apare ca mijlocitoare și în partea opusă poate să fie pictat Proorocul David ca cel ce a compus psalmul. (în majoritatea icoanelor este pictat Sfântul Ioan Botezătorul, dar mai pot fi redați și alți sfinții: Sfântul Nicolae sau Sfântul Evanghelist Luca,) Mântuitorul în haine de arhiereu nu aparține doar icoanei pe care o întâlnim cu precădere în registrul al doilea al iconostasului numită Deisis ci El, se găsește și în alte două compoziții monumentale din decorația bisericilor ca de exemplu: *Liturghia Îngerească* și *Împărtășirea Apostolilor*⁹¹ În același timp, tema poate să mai fie pictată pe speteaza scaunului de ierarh în bisericile din spațiul ortodox Iisus poartă mitră, ce simbolizează coroana împărătească a cerului, sacos, dăruit la origini de împărat patriarhului Constantinopolului, omofor, ce semnifică oaia rătăcită pe care Hristos, Păstorul cel Bun o i-a pe umerii Săi. Pe paginile Sfintei Evanghelii deschise pe care *Împăratul Împăraților* ne-o arată sunt însemnate următoarele cuvinte ale Sale: *Împărăția Mea nu este din lumea aceasta* (In.18,36) sau *Luați mâncăți acesta este trupul Meu* (Mt.26,26).⁹²



Fig.7. *Hristos Mare Arhiereu* din icoana Deisis, frescă, 1837, Biserica Mănăstirii Brâncoveni.

⁹¹ a se vedea I. D. Ștefănescu op cit. la Biserica Domnească de la Curtea de Argeș, sau Biserica Doamnei, București

⁹² Constantine Cavarnos, *Ghid de ...*, op. cit.p.177



Fig.8. Jan van Eyck, *Hristos Mare Arhiereu*, detaliu, ulei pe lemn, 1432, Altarul Mielului mistic, Ghent.



Fig.9. Tizian Vecellio, *Hristos Pantocrator*, ulei pe pânză, 1570, Muzeul Ermitaj.



Fig.10. El Greco, *Hristos binecuvântând*, ulei pe pânză, 1600, Galeria Națională, Scoția.

CURSUL ȘI SEMINARUL –XI

Iconoclasmul bizantin

Perioada pre-iconoclastă și iconoclastă

Odată cu intrarea lumii antice în Biserică apar și dificultăți în ceea ce privește sensul artei sacre dar și probleme hristologice, care au pătruns în viața Bisericii. Lumea antică, complexă, desăvârșita ei cultură se aseamăna omului bogat despre care vorbește Hristos: îi era mai greu să intre în Împărăția lui Dumnezeu decât i-ar fi fost unei cămile să treacă prin urechile acului. Prin acest proces de sfințire pe care Biserica l-a realizat și îl realizează în continuare era normală intrarea unor elemente incapabile de sacralitate care nu voiau în nici un fel să se conformeze sensului artei sacre. Aceste elemente erau aspectul carnal și senzual al naturalismului iluzionist artei antice. În domeniul teologiei erezia este fructul neputinței umane de a accepta revelația divină în deplinătatea ei. Artă profană introducea în Biserică niște elemente care înjoseau revelația, care căutau să o facă mai accesibilă, mai familiară. Evident că e infinit mai ușor să-L reprezinti pe Dumnezeu după chipul și asemănarea omului căzut decât să procedezi invers, transmițând, prin reprezentare, chipul și asemănarea dumnezeiască a omului.⁹³

Pe plan dogmatic, controversile hristologice se încheie în secolul al VII-lea. De-a lungul primelor șapte secole ale vieții sale, Biserica a apărut adevărul esențial, care stă la temelia mântuirii noastre: adevărul Întrupării divine. Deși Biserica a învins fiecare erezie în parte, adică acelea care atacau doctrina hristologică, a fost declanșată o altă ofensivă împotriva ansamblului învățăturii ortodoxe. Canonul 82 de la Sinodul Quinisext a eliminat simbolurile și cerea mărturisirea Ortodoxiei prin imagini directe. Imediat după aceasta începând și lupta deschisă împotriva icoanei, făcându-și apariția una dintre cele mai teribile erezii care au săpat fundamentul însuși al creștinismului: iconoclasmul secolelor al VIII – IX-lea.

Pentru început trebuie prezentate neînțelegerile și abuzurile care denaturau venerarea icoanelor și care au dus, în final, la perioada iconoclastă ne lipsind martirajul și durerea din sânul Bisericii. Unii creștini împodobeau zelos bisericile considerând că acest fapt este suficient pentru mântuirea lor. Sfântul Amfilohie de Iconium denunțase acest lucru încă din secolul al IV-lea. Există mărturii care povestesc despre modul în care membrii aristocrației, domni și doamne purtau haine ornate cu

⁹³ Uspensky, Leonid, *op. cit.*, p. 66.

imagini sacre. O venerare excesivă avea loc chiar în Biserică unde icoanele erau luate drept nași și nașe de botez sau ca nași de călugărie, sau se răzuiau culorile icoanelor amestecându-le cu Sfintele Daruri ori folosirea icoanei drept altar. Credincioșii erau intrigati profund, mai ales cei care nu erau foarte bine ancorați în Ortodoxie. Pe lângă această venerare existau elemente scandaloase chiar înăuntrul imaginilor, reprezentându-L pe Hristos în chip arbitrar, sau senzualitatea lor rafinată, care nu se potrivea cu sfințenia persoanei reprezentate.

Toate acestea erau niște elemente suficiente pentru ca iconoclaștii să se împotrivescă. Arta apărea ca o adevărată blasfemie iar prezența ei în Biserică părea a fi o concesie făcută păgânismului. Erezia s-a manifestat cel mai violent în Răsărit, dar acolo răspunsul Bisericii a fost și mai profund și mai complet. În Apus, iconoclasmul nu luase forma unei erezii sistematice și organizate, manifestându-se doar în cazuri izolate. Trebuie înțeleasă și precizată afirmația Sfântului Grigorie cel Mare atunci când îi vorbește episcopului Sereniu al Marsiliei care distrusese câteva icoane din biserică sub pretextul că poporul le rezerva o adorație ne cuviincioasă, spunând: *Lăudăm cu osebire faptul că ai interzis adorarea icoanelor, dar oprind distrugerea lor. Trebuie să deosebim adorarea icoanei de faptul de a învăța, prin icoană, ceea ce trebuie adorat în istoria (sfântă). Ceea ce este scriptura pentru cel învățat aceea este icoana pentru cel neștiutor. Prin ea, chiar cei lipsiți de învățătură văd ce trebuie să urmeze: ea este citirea celor ce nu cunosc literele. De aceea icoana înlocuiește citirea, mai ales pentru străini.*⁹⁴

Conflictul dintre iconoclaști și apărătorii icoanei a izbucnit în momentul în care cele două tabere nu s-au mai putut înțelege pentru că vorbeau de realități cu totul diferite. Pentru iconoclaști, imaginea, oricare ar fi fost ea, nu putea fi decât „un portret”; însă orice „portret” al divinului este de neconceput.⁹⁵ Ei refuzau icoanei orice caracter simbolic. Iconoclaștii nu îngăduiau decât arta nonfigurativă, ca exemplul o cruce, ca formă geometrică doar, și ne punându-L pe cel Răstignit; reproducerea instrumentului mântuirii era vrednică de cinstire prin sine însăși. Iconoclasmul existase înainte ca puterea de stat să se manifeste deschis în favoarea lui și a continuat și după renunțarea statului la această reformă bisericească.

În lumea ortodoxă iconoclasmul oficial a început din inițiativa statului. În anul 726, împăratul Leon al III-lea Isaurul, influențat de episcopi din Asia Mică, ostili cultului imaginilor, a adoptat o atitudine deschisă împotriva venerării icoanelor. Așa se face că decretul iconoclast apărut în anul 730 a fost semnat nu doar de împărat ci și de ierarhia Bisericii din Constantinopol. În urma acestui

⁹⁴ *Idem.*, p. 69.

⁹⁵ Evdochimov, Paul, *op. cit.*, p. 170.

decret s-a început distrugerea icoanelor. Au început astfel și primele martiraje ale certurilor pentru icoane, persecuții și torturi care au durat ceva mai mult de o sută de ani. Această perioadă se împarte în două: prima cuprinsă între anii 730-787 – data Sinodului VII Ecumenic unde s-a restabilit cultul icoanelor și dogma venerării lor, iar a doua între anii 814-843. Încă de la început poziția ortodoxă a fost foarte clară și intransigentă. Imediat după decretul imperial Sfântul Ioan Damaschinul, monah și preot la mănăstirea Sfântul Sava de lângă Ierusalim, scrie primul dintre cele trei *Tratate în apărarea sfintelor icoane* (717-741). Asemenea celorlalte două, acest tratat cuprinde nu doar un răspuns la teoria iconoclastă ci și o expunere teologică foarte completă și sistematică a învățăturii ortodoxe despre imagini. Sfântul Ioan Damaschinul îi spune lui Leon Isaurul: *Ne supunem ție, împărate, în lucrurile care privesc viața, dăjdiile, vămile, încasările și cheltuielile, în toate ale noastre încredințate ție; dar în ce privește conducerea Bisericii avem pe păstori, pe cei care ne-au grăit nouă cuvântul și care au formulat legiuirea bisericească.*⁹⁶ Întreaga teorie dogmatică a legitimității pictării lui Dumnezeu ne este descrisă foarte clar de Sfântul Ioan Damaschinul spunând că atunci când Dumnezeu S-a făcut om, când S-a făcut asemenea nouă, putem să facem icoana Sa. Când vezi că Cel fără de trup S-a făcut pentru tine om, atunci vei face icoana chipului Lui omenesc. Când Cel nevăzut S-a făcut văzut în trup, atunci vei înfățișa în icoană asemănarea Celui care S-a făcut văzut. Atunci când Cel fără de corp, fără de formă, fără de calitate și greutate, fără de mărime, din pricina superiorității firii Lui, *Cel care există în chipul lui Dumnezeu* (Filip. 2, 6) *a luat chip de rob* (Filip. 2, 7), prin această apropiere de cantitate și calitate, și a îmbrăcat chipul omului, atunci zugrăvește-I icoana și așează spre contemplare pe Acela care a primit să fie văzut.⁹⁷ Prin aceasta Sfântul Ioan Damaschinul opune iconoclaștilor cel mai puternic argument pentru posibilitatea înfățișării, prin pictură, a dumnezeirii, anume, întruparea lui Dumnezeu. Fiind stabilit principiul că poate fi înfățișat tot ceea ce este corporal astfel urmează și puțința reprezentării chipului Maicii Domnului și a sfinților. Icoanele sfinților, dincolo de aparența lor pământească, fac să vedem prin umanitatea lor îndumnezeită, persoane iluminate de lumina taborică. Ei au reușit să vadă prin viața lor sfântă ceea ce au văzut cei trei apostoli când Domnul Hristos s-a schimbat la Față în muntele Tabor, avându-i alături pe Ilie și Moise. Schimbarea s-a produs prin faptul că apostolii au văzut, cât le era cu puțință să vadă, realitatea transcendentă a slavei dumnezeiești.

⁹⁶ Sfântul Ioan Damaschin – *Cele Trei Tratate Împotriva Iconoclaștilor*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1998, p. 19.

⁹⁷ *Idem.*, p. 25.

Trebuie concluzionat faptul că icoana este sfințită prin numele lui Dumnezeu și prin cel al prietenilor Lui; pentru aceasta ea primește harul Duhului dumnezeiesc.⁹⁸ Biblic, numele lui Dumnezeu este unul din locurile prezenței Sale. Icoana este numele *zugrăvit*.

Pentru contemporani, marele pictor Andrei Rubliov și alți Sfinți Părinți ne învață că trebuie mers la lumina taborică și că în această lumină icoana dezvăluie Umanitatea lui Hristos, de nedespărțit de misterul întreg și astfel „născătoare de unitate”. Semnificativ, de reținut vor rămâne peste timp sinoadele ținute în Apus cu prisosință cele din anul 794 de la Frankfurt și de la Paris din anul 825 ce ar fi dorit să fie un arbitru între Sinodul iconoclast de la Hieria și cel ecumenic de la Niceea.⁹⁹ Ele consfințesc faptul că icoanele rămân doar la împodobirea bisericilor și la amintirea faptelor din trecut...ne dorind nici ale interzice, nici a le adora, deci nerecunoscând prin urmare caracterul liturgic al icoanei. Astfel spus, începând din veacul al nouălea Biserica Apuseană acceptă în decorarea lăcașurilor de cult nu numai icoană ci și tabloul religios care se va dezvolta în decursul veacurilor viitoare. Icoana va corespunde așadar Bisericii Răsăritene de unde și-a luat ființa.

⁹⁸ Evdochimov, Paul , *op. cit.*, p. 175.

⁹⁹ Daniel Rousseau, *Icoana Lumina feței Tale*, Ed. Sofia, București, 2004,p.76-77

CURSUL ȘI SEMINARUL -XII

Caracterul picturii din perioada Comnenilor și Macedonenilor

La sfârșitul secolului al XI-lea, Bizanțul începea să sufere mari transformări de ordin economic, social și politic. Popoarele imperiului încep să fie subjugate de ortomani. În aceste situații, dinastia Comnenilor preia armata și reorganizarea statului. Această perioadă se caracterizează prin amplele contradicții spirituale cu Europa Occidentală, fapt ce a dus la schisma din anul 1054. La aceste neînțelegeri din planul spiritual s-au adăugat și cele politice, militare și a invaziilor normanzilor și a cruciaților. Aceștia din urmă au dus la împărțirea Imperiului, constituind state latine în Orient. Tot acum se simt diferențele de ordin competitiv între Bizanț și orașele italiene dezvoltate și producătoare de mărfuri și bunuri materiale.

Bizanțul trecea prin perioade grele dominate de lipsa de justiție și amploare a corupției. Invazia cruciaților și asediul Constantinopolului din anul 1204 au definit un moment de maximă însemnătate și pierdere pentru întreg spațiul bizantin al unității și a sentimentului devoțional.

Pictura monumentală și mozaicul

Tehnica mozaicului din veacul al XII-lea continuă tehnica celui anterior, definindu-se printr-un stil anticlastic. Între anii 1113-1125 au fost realizate mari capodopere, dintre care se remarcă cele ce decorează turnul Sfintei Sofii de la Kiev.

În veacul al XII-lea se evidențiază o tendință de geometrizare a elementelor plastice, figurative. Liniile drepte și cele circulare care construiesc și delimitează formele desenează părțile omenești, și nu numai, în compoziții sensibile, plutitoare.

Cele mai de seamă lucrări sunt cele din Cipru (Biserica Fecioarei de la Asinou). Ele se delimitează printr-un desen simplu, curat, figurile zvelte, portretele expresive (fig. 1, 2). Cea mai frumoasă realizare a acestei perioade se consideră a fi Biserica Mănăstirii Sfântul Pantelimon de la Nerezi, construită în anul 1164. Pentru prima dată în fresce, artiștii au exprimat sentimentul uman inclus în spiritul artei sacre. Monumentul va influența pictura lui Giotto și mai târziu pictura religioasă din Renaștere. Două tendințe se conturează în pictura Comnenilor, la Nerezi. Una cu deschidere spre mișcare și expresivitate (transpune stările de neliniște și suferință, dramă a omului contemporan) și cealaltă ca o întoarcere la clasicism (transpune sentimentul de echilibru, pace interioară, gustul spre frumos).

Exemple:

- Biserica din Asinou, din anul 1106 din Cipru.
- Mozaicul cu Împăratul Ioan al II-lea Comnenul și soția sa, prințesa Irina.
- Frescele Bisericii Sfântul Gheorghe din Kurbinovo.
- Frescele Bisericii Osios David, Tesalonic.
- Frescele Bisericii Panaghia, Mănăstirea Sfântului Ioan Teologul din Patmos.
- Frescele Bisericii Sfântul Dimitrie din Vladimir.



Fig.1. *Hristos Pantocrator*, frescă, sec. al XII-lea, Biserica din Asinou, Cipru.

Fig.2. *Maica Domnului cu Pruncul pe tron*, frescă, sec. al XII-lea, Biserica din Asinou, Cipru.



Fig.4. . *Plângerea Domnului*, frescă, 1164, Biserica Sfântului Pantelimon de la Nerezi.

Expresiile concentrate, spiritualizate din scena durerii sunt străbătute de fiorul tragic cu accente profund umane, fără patos. În drapajul personajelor și, de altfel, în ansamblul dominant se simt influențele școlii mănăstirești. Armonia culorilor reci și pastelate stau în deplin echilibru cu desenul formelor definit prin eleganță și rafinament.

Italia

În veacul al XII-lea în Italia, se simte influența modelelor bizantine pe care artiștii au început să le imite, constituind baza unui nou sistem sau a unui stil ce se va îndrepta spre mai mult realism. Acest fenomen s-a făcut sesizabil și în Sicilia, prin călugării bizantini, dar și prin mănăstirile benedictine.

Cu totul excepționale vom reține ansamblul de fresce ce aparțin Bisericii Sant'Angelo în Formis realizate între anii 1072-1086¹⁰⁰, ce rămân ancorate în tradiția bizantinizantă.

¹⁰⁰ Viktor Lazarev, *op. cit.*, v.II. p. 82, 83, 84.



Fig.5. *Înger*, detaliu, frescă, sec. al XII-lea, Biserica Sant'Angelo in Formis.

Mozaicul

Mozaicul din veacul al XII-lea îl întâlnim și în spațiile bizantine îndepărtate de Constantinopol, precum Italia: Veneția, Torcello, Murano, Ravenna și Triest. Din spațiul capitalei s-a menținut un număr restrâns de lucrări, dintre acestea amintim mozaicul ce îl reprezintă pe Împăratul Ioan II-lea Comnenul și pe soția sa, prințesa Irina. Desenul surprinde prin linia sobră și construcția dinamică a formelor.

Mozaicurile executate în Sicilia, mai precis la Cefalú, Capela Palatină, Martorana și Monreale, fac parte din primul grup de monumente cunoscute sub numele de *școala Siciliană*, ce se definește printr-o vie și profundă păstrare a tradițiilor bizantine.

Cel de al doilea grup de monumente din apropierea Veneției, constituie cea de-a doua școală numită *școală Adriatică*¹⁰¹ din care fac parte câteva capodopere: fragmentele de la Basilica Ursiana, Torcello, Basilica San Marco.¹⁰²

Bazilica Sfântul Marcu Veneția

Construcția s-a realizat în anul 1063 pe locul unei vechi biserici. Planul Bazilicii San Marco este preluat după cel al Bisericii Sfinților Apostoli din Constantinopol, cu cinci cupole și cu scena *Înălțării* în cupola centrală (fig.6). Biserica a fost împodobită cu mozaicuri din diverse epoci, până în veacul al XIX-lea. Meșterii au fost cu siguranță din Constantinopol, iar stilul se caracterizează printr-o tendință anticlasică. Există reale similitudini cu stilul linear al

¹⁰¹ Viktor Lazarev, v. II, p.106. Deosebirea între cele două școli constă în faptul că la Veneția stilul nu e pur, el este impregnat de impulsurile primite din regiunile de provincie în raport cu cel sicilian care se află într-o relație ereditară cu Bizanțul.

¹⁰² *Ibidem*, p. 87- 97.

mozaicurilor de la Biserica Hosios Lukas din Grecia, păstrând totodată și accente venite din arta romană și cea a Comnenilor.



Fig.6. *Înălțarea Domnului*, ansamblu și detaliu, mozaic, 1175-1200, Bazilica San Marco, Veneția.

În Sicilia, împărații normanzi care au fost într-o permanentă ascensiune și asemănare cu cei bizantini au ridicat patru biserici grandioase, decorate în mozaic care se definesc printr-un stil constantinopolitan al celui de-al XII-lea secol. Regele Siciliei, Ruggero al II-lea (1130-1154) a pus să se execute în anul 1148 o serie de mozaicuri ce sunt întru totul bizantine, atât ca imagine sau iconografie, cât și ca stil.

Două din acestea sunt donații ale lui Ruggero al II-lea: Capela Palatină de la Palermo și Catedrala din Cefalú.

Capela Palatină păstrează trei moduri de reprezentare. Biserica este construită în stilul gotic. În partea superioară întâlnim fragmente de artă musulmană, cupola și pereții sunt împodobite cu mozaicuri bizantine.

Catedrala din Cefalú se evidențiază prin mozaicul de sorginte a Comnenilor.

Al treilea monument, datând tot din acest secol, este Panaghia Martorana care a fost singura biserică de rit răsăritean.

A patra biserică este Bazilica din Monreale (aproape de Palermo), de asemenea împodobită cu mozaicuri ce dau dovada sfârșitului de veac al XII-lea. Aici se simt influențe profunde din arta romană care dau o mai mare libertate stilului bizantin.

Exemple:

- Capela Palatină de la Cefalú.
- Catedrala de la Cefalú.
- Biserica Santa Maria dell Amiraglio (Martorana) de la Palermo.
- Catedrala din Monreale.



Fig.7. *Pantocrator*, mozaic, sec. al XII-lea, Capela Palatină, Cefalú.

În Capela Palatină de la Palermo se remarcă aceleași influențe bizantine, pe care le-au adus artiștii mozaicari din capitala Imperiului. O parte din decorațiile în mozaic au fost realizate tot sub regele Ruggero al II-lea, înainte de anul 1143.¹⁰³

Expresia atotputernicului *Pantocrator* din absida altarului este o reprezentare pe deplin canonică, împlinind regulile Erminiei în redarea divino-umană a Sa. El, este înfățișat binecuvântând și având evanghelia deschisă la textul de la Ioan, 8,12; proporția Lui măreață, domină unitatea ansamblului. Veșmintele ce cad în cute, devin tot mai lineare și abstracte, ele ascund un hieratism exacerbat, lipsit de volum și densitate (fig.7).

¹⁰³*Ibidem*, p. 99.



Fig.8. *Adormirea Fecioarei*, mozaic, sec. al XII-lea, Santa Maria dell Amiraglio (Martorana), Palermo.

Dintre compoziții, cea a *Adormirii Fecioarei*¹⁰⁴ este una dintre cele mai vechi, după cea de la Dafni. Hristos cu ambele mâini ridică sufletul Născătoarei, redată sub chipul unei fete înfășate. Din spatele lor zboară doi îngeri cu mâinile acoperite de văluri, ei se pregătesc să o primească pentru a o duce în ceruri. Acest mozaic se deosebește de cel de la Dafni, ce are aceeași temă, prin rezolvarea planului secund decorat cu fundaluri de arhitecturi, posibil influențat de miniaturile din prima jumătate a secolului al XII-lea (fig.8).

Catedrala din Monreale a fost construită între anii 1172-1173, fiind considerată o capodoperă a lui Wilhem al II-lea (1166-1189), nepotul lui Rogger al II-lea. Programul iconografic este asemănător, chiar mult tributar celui din Capela Palatină. Alungirea figurilor, dinamismul, gustul pentru mișcările vii, draperiile complexe și complicate fac să se simtă anumite aspecte ale manierismului. Culoarea ne aduce aminte de rezolvările din Biserica Sfântului Pantelimon de la Nerezi, sau ca la Novgorod, caracterizate prin grafismul specific al cutelor.¹⁰⁵

¹⁰⁴Pr. prof. dr. Ene Braniște, *Liturgica Generală II*, op. cit. , p. 137. A se vedea și *Dicționar de Artă...*, p. 213.

¹⁰⁵Charles Delvoye, op. cit., v.II. p. 110.

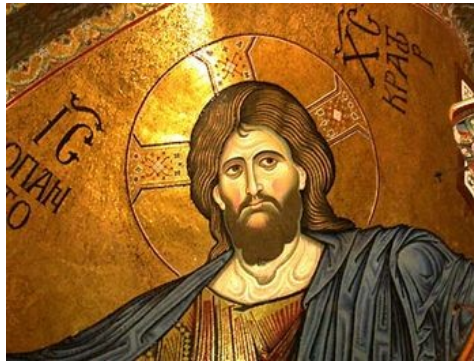


Fig.9. *Pantocrator*, mozaic, sec. al XII-lea, Catedrala, Monreale.

Bustul Pantocratorului ocupă absida centrală, de asemenea, registrele adiacente surprind prin ciclurile sfinților, apostolilor și a Mariei (fig.9).¹⁰⁶



Fig.10. *Fecioara cu Pruncul*, mozaic, sec. al XI-lea –al XII- lea, Catedrala Fecioarei, Torcello.

Tema *Fecioara cu Pruncul* domină absida altarului. Stilul reprezentării mozaicale se apropie de tradiția bizantino-ravenniană, iar tipologia Mariei este apropiată de cea a Odighitriei, atât de des întâlnită în icoane și în retablurile pictorilor din Dueccento-ul italian (fig.10).

¹⁰⁶ Adele Cilento, *op. cit.*, p.153.

Icoanele

Secolul al XII-lea se caracterizează printr-o mai mare dorință de păstrare a tradiției veacului anterior. Cele mai multe producții provin din trei centre importante: Sfântul Munte Athos, Biserica Mănăstirii Sfânta Ecaterina, Sinai și din Cipru.

Dintre acestea, de o importanță și frumusețe aparte se remarcă *Maica Domnului* din Vladimir.

Icoana a ajuns în secolul al XII-lea în Rusia, devenind un tezaur de mare preț a întregului spațiu slav. Ea a conferit un exemplu de urmat pentru o serie de iconari și timp de secole, la fel de mult ca și Biserica de la Nerezi, a fost un model apreciat. Acest lucru se datorează faptului că Maica Domnului este redată în cunoscutul tip al *Glikofilusei*, ce exprimă cu tandrețe sentimentele omenești într-o relație unică între mamă și prunc (fig.11).

Icoana *Bunei Vestiri* de la Mănăstirea Sinai pare că a fost inspirată dintr-o omilie care făcea o paralelă între Buna Vestire și venirea primăverii. Iconarul a îmbogățit tema cu elemente idealiste, idilice: păsări, pești, râul curgător etc. Lucrarea este un exemplu prețios al artei constantinopolitane de la finalul secolului al XII-lea (fig.12).

Exemple:

- Icoana *Maicii Domnului cu Pruncul* de tip *Glikofilusa* din Vladimir.
- Icoana *Buna Vestire* de la Mănăstirea Sfintei Ecaterina din Sinai.
- Icoana lui *Hristos Pantocrator*, mozaic, sec. al XII-lea de la Bode Museum, Berlin.

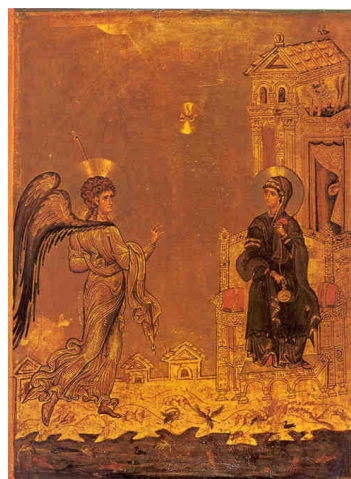


Fig.11. *Maica Domnului din Vladimir*, icoană, sec. al XII-lea, Galeria Tretiakov, Moscova.

Fig.12. *Buna Vestire*, icoană, sec. al XII-lea, Mănăstirea Sfânta Ecaterina, Sinai.

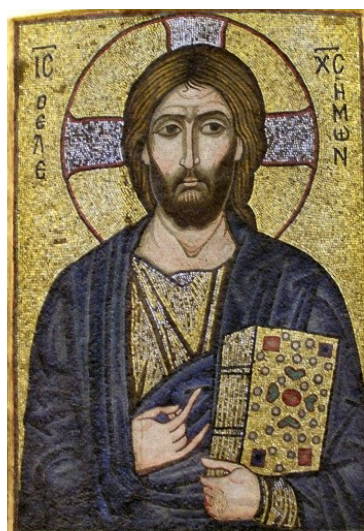


Fig.13. *Hristos Pantocrator*, mozaic, sec. al XII-lea, Bode Museum, Berlin.

Simplitatea, sobrietatea și austeritatea devin principalele caracteristici ale *Pantocratorului* de la Berlin. Iconograful utilizează o gamă restrânsă de culori, menținând ansamblul în albastru și galben – auriu (fig.13).

Miniaturile

Progresul artei miniaturilor a continuat pe toată perioada acestui secol, timp în care artiștii bizantini au introdus și au adus în operele lor o serie de inovații. Tehnica miniaturilor devine mai lineară, cu precădere decorativă, artiștii preiau multe elemente din tehnica smalțului și a înfrumusețării metalelor pe care și le însușesc, adoptându-le. Ca elemente caracteristice reținem: cromatica amplă, puternică, compozițiile sunt bidimensionale, dând importanță elementelor de ordin decorativ, și nu pictural.

Exemple:

- Evanghelia lui Foca de la Mănăstirea Marea Lavră de la Sfântul Munte Athos.
- Două manuscrise, unul de la Paris și altul de la Vatican.



Fig.14. *Înălțarea Domnului și Pogorârea Duhului Sfânt*, ¹⁰⁷manuscris, 1125-1150, Biblioteca Națională, Paris.

¹⁰⁷Textul scripturistic este amintit în Faptele Apostolilor (2,1-21), vestind momentul pogorării Sfântului Duh peste Sfinții Apostoli adunați împreună în ziua cincizecimii. Pogorându-se din cer un tunet, ca o suflare de vânt vijelios, a umplut locul unde erau ei adunați, arătându-li-se niște limbi de foc, ce s-au lăsat pe fiecare dintre ei. Umpluți de Duhul cel Sfânt, ei au început să vorbească în alte limbi, vestind după puterea duhului. Imaginea răsăriteană o prezintă în mijlocul celor douăsprezece Apostoli, în picioare, pe Maica Domnului într-un interior luminat. Deasupra lor este redat simbolul Duhului Sfânt, porumbelul ce coboară din cer, iar limbile de foc aeriene, ușoare, pâlâie, evocând un eveniment neobișnuit, ca un mister. Chipurile Apostolilor, foarte expresive, sunt întoarse spre privitor.

Concluzii.

Pictura monumentală și mozaicurile se impun în vastele catedrale, ce se definesc prin grandoare și monumentalitate. În timpul Comnenilor, fresca, și nu numai, va evidenția chipul Pantocratorului, al Fecioarei sau cel al Sfinților Apostoli. Scenele compoziționale prezente la Catedralele de la Cefalú, Palermo, Monreale exprimă pe deplin apartenența și relevanța tradiției bizantine canonice. Cu aceeași pregnanță ce se îndreaptă spre stilul metropolitan trebuie menționată Biserica Sfântul Pantelimon de la Nerezi. Expresia umană se contopește cu cea divină în formularea dramei lui Hristos. Aceleași sentimente profunde ale maternității, durerii sau suferinței le simțim transpuse și în icoanele de sorginte bizantină. *Maica Domnului din Vladimir* constituie o pildă a frumuseții iconografice preluate până astăzi în creațiile postbizantine.

Miniaturile dau impresia unor compoziții cu accent bidimensional, decorativ și nu pictural. Precumpănesc culorile împrumutate din zona orfevrăriei și a ceramicii.

CURSUL ȘI SEMINARUL -XIII

Școlile de pictură bizantină - macedoneană, cretană, rusă

Caracterul artei bizantine. Nașterea școlilor de pictură macedoneană și cretană

Arta bizantină cuprinde operele create în imensul Imperiu Bizantin între secolele al IV-lea și al XV-lea, de la întemeierea capitalei imperiului de către Constantin cel Mare și până la căderea Constantinopolului, în 1453, precum și în aria influenței bizantine în Italia, țările baltice și Rusia. Este arta legată de civilizația bizantină și noua spiritualitate a religiei creștine care modifică fundamental, în timpul unui singur secol, al IV-lea, conceptele de bază ale Antichității.

Deși în Evul Mediu Oriental s-a produs reorganizarea puterii statale a grecilor, moștenitori ai culturii Antichității, arta bizantină nu mai este decât în parte o cucerire a geniului grec. Provinciile orientului elenizat, Antiohia, Alexandria, Siria, Palestina, au avut un rol considerabil, atât în elaborarea doctrinei creștinismului cât și în legătura artistică și culturală cu Orientul mai îndepărtat, cu civilizația Mesopotamiei și Iranului.¹⁰⁸ Persia, purtătoarea concepțiilor primelor civilizații ale Orientului a fost aceea care a transmis, romanilor cuceritori, concepția regelui Dumnezeu, pompa rituală strălucitoare și eticheta fastuasă adoptată de curțile împăraților bizantini.¹⁰⁹

În noua concepție a lumii, cultura Orientului și îndeosebi a Persiei a jucat un rol deosebit de important. Concepția dualismului forțelor binelui și răului și antagonismul lor, în vechea religie persană, au devenit principiile de bază ale noii religii creștine. Dubla natură a omului, materială și spirituală, pusă în gândirea greacă sub semnul unității și imaginată ca formă corporală armonizată rațional, devine, în religia creștină, antagonismul trupului și al sufletului, lupta materiei și spiritului. Rezolvarea acestui conflict este văzută în noua cultură creștină, în triumful spiritului asupra materiei.

Prima artă creștină este arta catacombelor romane, din secolele al II-lea și al IV-lea, căreia descoperiri recente îi adaugă frescele Baptisteriului din Dura-Europos, oraș de frontieră vestică a Mesopotamiei. Imaginile care păstrează forma și semnificația modelelor greco-romane sunt transpuse în simbolică creștină. Stilul imaginilor este iluzionist, asemănător celui pompeian, însă de o remarcabilă sobrietate atât în figurație cât și în decorație.¹¹⁰

¹⁰⁸ Muntean Gh. Marcel, *Tipologia artei bizantine*, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2012, p. 17.

¹⁰⁹ George Ghițescu, *Antropologie artistică*, vol. I, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1979, pp. 146, 147.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 155.

Prima epocă de aur a picturii bizantine sunt secolele al VI-lea și al VII-lea este epoca lui Justinian I, a marilor construcții, ale arhitecturii și a adoptării tipului bisericii în cruce, cu cupolă forma originală și durabilă a edificiului simbolic religios (Catedrala Sfânta Sofia din Constantinopol). Iconografia bizantină a acestei perioade este considerată ca elaborată în imperiul de Răsărit, deși se constată o preferință a marii arte imperiale pentru decorul aniconic (ne referim la perioada iconoclastă). Adevărata continuatoare a artei portetului antic de la Fayum a fost însă arta icoanelor portative.¹¹¹ Puținele exemplare din secolele al VI-lea și al VII-lea care se păstrează, arată o modificare profundă a concepției imaginii omului, desprinderea din istorie, dematerializarea și transformarea sa într-un tip al spiritualității imuabile, negație a portretului individual. Acest deziderat poate fi înțeles în chipul lui Hristos Pantocrator.

Antiluzionismul figurației bizantine evoluează în secolele al VII-lea și al VIII-lea către o antifigurație, vizând în deosebi imaginea omului. Decorația abstractă arabă și iconoclazia (iconoclasmul) au fost văzute ca manifestări ale unei *ofensive generale a antirealismului*, care marchează arta între secolele al V-lea și al IX-lea. A doua epocă de aur a picturii bizantine, care a durat mai mult de trei secole, a însemnat o întoarcere la Antichitate, o renaștere a spiritului culturii antichității și odată cu aceasta, la respectul imaginilor.

Renașterea Paleologilor din secolele al XIV-lea și al XVI-lea, epoca sfârșitului Imperiului Bizantin, este o perioadă de rafinată cultură umanistă, anunțând prin studiile filologice și filozofice ale Antichității, Umanismul Renașterii Apusene. Mișcarea artistică cunoaște o întoarcere spre emoțiile și sentimentele umane, de tandrețe, milă, tristețe sau bucurie, entuziasm și adorație, redate cu o prospețime venită pe calea observației directe a naturii. Sentimentalismul expresiei este legat de o îmbogațire a temelor religioase cu scene apocrife, ducând la o fragmentare a suprafețelor decorate cu multiple registre suprapuse. Noua tematică este ilustrată cu numeroase personaje secundare și cu detalii pitorești ale peisajului, cu arhitecturi imaginare și terenuri muntoase, formând motive decorative ce domină uneori prezența omului.

Ansamblul cel mai bogat al epocii îl alcătuiesc monumentele Macedoniei și Serbiei, din timpul țărilor Miliutin și Dusan. În Grecia, celebră prin eleganța nervoasă, grația pictoricească și coloritul viu este Mănăstirea Mistra din Moreea. Aceluiași stil îi aparțin Mănăstirile Sfântului Munte Athos din secolele al XIV-lea și al XVI-lea: Marea Lavră,

¹¹¹ Muntean Gh. Marcel, *op. cit.*, pp. 142, 143.

Stavronikita, Protaton, etc., de care se leagă numele misterioșilor zugravi Manuel Panselinos și Teofan.¹¹²

Arta bizantină crește în epoca Paleologilor, iar aceasta se resimte și în arta bizantină rusă din secolele al XIV-lea și al al XV-lea-lea.¹¹³ Se atribuie zugravului, celebru miniaturist și pictor de icoane, Teofan Grecul o serie de opere adăpostite azi în spațiul Rusiei. Ucenicul lui, Rubliov, este apoi și colaboratorul lui Teofan, lucrând la ansamblurile catedralelor monumentale dar și la icoanele pe lemn, portabile.¹¹⁴

Consecințele ultime ale dezvoltării stilului bizantin din epoca Paleologilor sunt reprezentate de pictura Mănăstirilor de la Sfântul Munte Athos. Între secolul al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea se face simțită prezența, după toate probabilitățile, marele Teofan Cretanul care după unii poate fi considerat un urmaș al lui Manuil Panselinos.¹¹⁵

În secolul al al XVI-lea se simte apogeul artei atonite, datorită acestor mari meșteri (reprezentanți cu siguranță ai Școlii Cretane), ale căror caractere opuse sunt legate de opoziția Școlilor macedoneană și cretană. Despre Școala macedoneană putem afirma că este înclinată spre realism, spre redarea sentimentelor, în timp ce Școala cretană poartă mai multe influențe eleniste ale clarității, nobleței și eleganței. Aceste caractere sunt puse în legătură cu influența italiană și cu cea a atelierelor grecești din Veneția.

Pictura bizantină dezvoltată în ambianța secolului al XIV-lea sub influența lui Manuil Panselinos, cunoscută sub numele de Școala macedoneană va fi urmată în secolul al XVI-lea de meșterul Teofan Grecul din Creta (precum și de alți artiști), cel ce este autorul frescelor și a icoanelor de la Sfântul Munte Athos (ne referim în special la catoliconul de la Mănăstirea Stavronichita). Apogeul artei athonite se situează în acest veac, al XVI-lea iar diferența între cele două școli ar fi legată de tendința spre mai mult realism, spre redarea sentimentelor, a vivacității, a mișcărilor și a dramatismului a celei dintâi în raport cu cea de-a doua. Aceasta ultima este definită printr-o mai mare influență a artei elenistice, a clarității, nobleței și eleganței. Toate acestea fiind într-o bună relație și legătură cu influența italiană și cu cea a atelierelor grecești din Veneția.¹¹⁶

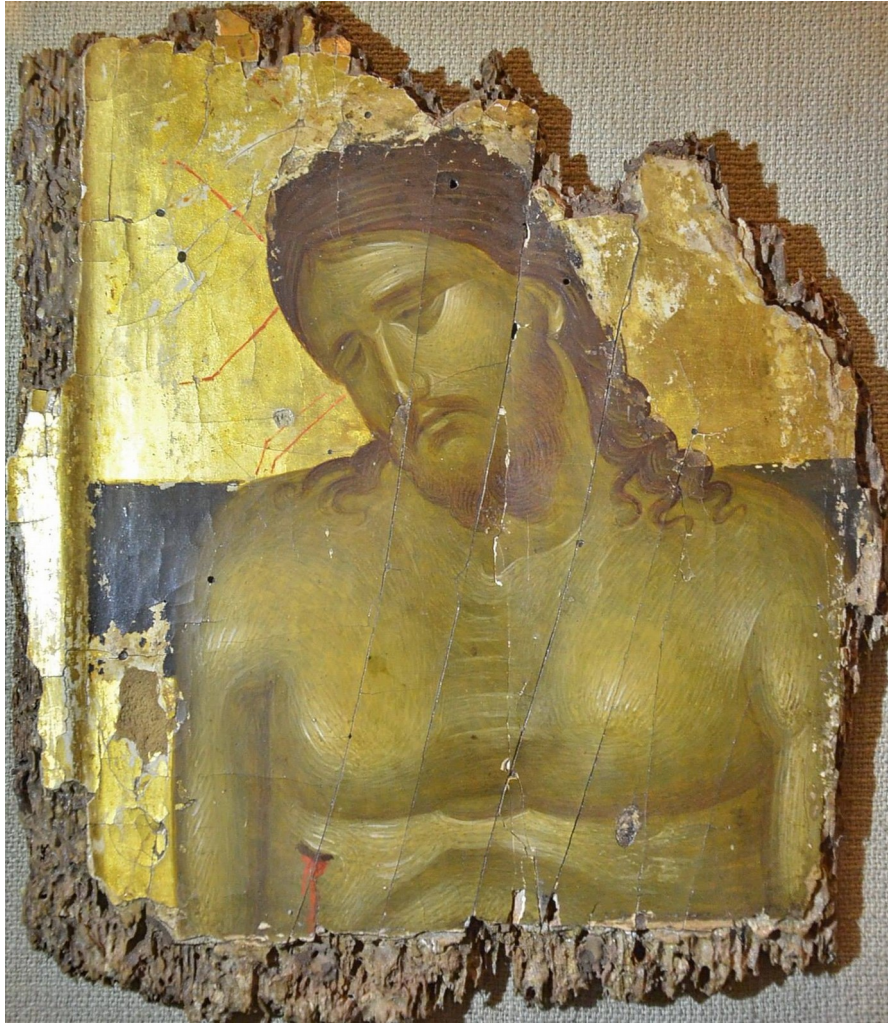
¹¹² George Ghițescu, *op. cit.*, p. 166.

¹¹³ Muntean Gh. Marcel, *op. cit.*, pp. 221, 222.

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 252, 253.

¹¹⁵ *Μανουήλ Πανσέληνος εκ του ιερού ναού Πρωτάτου*, Ed. Αγιορετική Εστία, Θεσσαλονίκη, 2003, pp. 40-44.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 167, 168.





CURSUL ȘI SEMINARUL –XIV

Stilul picturii monumentale din perioada paleologă și analogiile cu cea din Țara Românească, veacul al XIV-lea

Salonicul și școala macedoneană

Picturile ce s-au realizat în acest răstimp și se găsesc în bisericile din Macedonia și Serbia exprimă anumite trăsături comune din care putem deduce existența unei școli, așa zise *macedonene*, și a unui centru care nu poate fi altul decât Salonicul. Realismul reprezentărilor, volumul exacerbat, amplexarea mișcărilor, a falzurilor, expresivitatea dusă până spre patetic a chipurilor, dar și culorile cu accente complementare, par să construiască profilul picturii macedonene. Printre capodoperele acestui tip sau stil se cuvine a aminti picturile din capela Sfintei Ecaterina din sud-estul bazilicii Sfântului Dimitrie ori cele din Biserica Sfântului Nicolae Orfanos de la Tesalonic.

Exemple:

- Picturile din Capela Sfintei Ecaterina din sud-estul Bazilicii Sfântului Dimitrie.
- Biserica Sfântului Nicolae Orfanos de la Tesalonic.
- Biserica Sfinții Apostoli din Tesalonic.

Originalitatea acestor decorații constă în robustețea figurilor, a chipurilor cu accente realiste, a contrastului de clar-obscur bine evidențiat; cu toate acestea se pot întâlni relevante asemănări cu referire directă la mozaicurile de la Kariye Djami(mănăstirea Chora)¹¹⁷. Alături de Constantinopol au înflorit și alte școli provinciale, precum Mistra și Salonic în secolul al XIV-lea; ele dezvăluie o armonioasă prezență a stilului monahal cu cel din capitală.

Muntele Athos

Printre cele mai frumoase realizări se cade a așeza, înainte de alte opere, decorația Protatonului, datată în cursul primului pătrar al veacului al XIV-lea; biserica a fost zugrăvită de Manuil Panselinos.¹¹⁸ În istorisirea vieții și a minunilor lui Hristos, și nu numai, devine un

¹¹⁷ Viktor Lazarev, *op. cit.*, v.III, p. 56.

¹¹⁸ Sotiris Kadas, *Mount Athos*, Ed. Ekdotike Athenon S. A., Athens, 1986, p. 33.

maestru al școlii macedonene și implicit un exemplu pentru generațiile viitoare. Se pare că acest pictor a avut în vedere picturile de la Milesëvo ori Sopočani, adăugând la acestea un simț al eleganței și un gust deosebit de impresionant spre redarea faldurilor sau a arhitecturilor revelatoare pentru veacul său.¹¹⁹ Pătrunderea psihologică a portretelor pictate pare să încununeze eforturile ce s-au concentrat și s-au influențat din hieratismul și noblețea artei Macedonenilor și a Comnenilor.¹²⁰ Cel mai ipozant exemplu a acestui timp este dat de frescele Mănăstirii Vatoped de la Sfântul Munte Athos, ce datează din anii 1312.

Se consideră că edificiul a fost zugrăvit de doi meșteri. Unul exprimă forme și figuri ce ne duc la estetica expresionistă, iar celălalt reușește să redea prin stil elemente influente din arta lui Panselinos (exemplu Biserica de la Protaton).



Fig.1. *Pantocrator*, frescă, sec. al XV-lea, Mănăstirea Vatoped, Sfântul Munte Athos.

Expresia Mântuitorului plină de pace și blândețe este dată de claritatea și simplitatea desenului și a formelor plastice în armonie cu culorile potrivite, împăciuitoare. Dominanta albastrului în raport cu nuanțele calde de ocru, roșu și aur dau fizionomiei Domnului în sens trandental.

Exemple:

- Biserica Protaton de la Sfântul Munte Athos.
- Frescele Bisericii Mănăstirii Vatoped de la Sfântul Munte Athos.
- Frescele Mănăstirea Hilandari de la Sfântul Munte Athos.

¹¹⁹Μανουήλ Πανσέληνος *Εκ Του Ιερού Ναού Πρωτάτου*, Ed. Αγιορειτική Εστία, Θεσσαλονίκη, Απρίλιος, 2003, π.40,41.

¹²⁰Charles Delvoye, *op. cit.*, v.II. p. 229.



Fig.2. *Adormirea Fecioarei*, frescă, 1312, Mănăstirea Vatoped, Sfântul Munte Athos.



Fig.3. *Intrarea Maicii Domnului în Biserică*, frescă, 1319-1320, Mănăstirea Hilandari, Sfântul Munte Athos.

Serbia

Se poate avansa ideea existenței a două grupuri de monumente în aria picturii sârbe, primul, grecizant, este orientat spre Bizanț, iar cel de-al doilea se definește ca fiind cu caracteristici naționale. Primului grup îi aparțin bisericile Maicii Domnului Ljeviška de la Prizren, a Sfântului Niceta de lângă Čučer, a Sfântului Gheorghe de la Staro Nagorično, a Sfinților Ioachim și Ana de la Studenica.

Exemple:

- Frescele din Biserica Adormirii, Gračanica.
- Frescele din Biserica Mănăstirii, Dečani.

- Maicii Domnului Ljeviška de la Prizren.
- Sfântului Niceta de lângă Čučer.
- Sfântului Gheorghe de la Staro Nagorično.
- Sfinților Ioachim și Ana de la Studenica.



Fig.4. *Adormirea Fecioarei*, frescă, 1321, Biserica Gračanica.



Fig.5. *Femeile mironosițe*, frescă, sec.al XIV-lea, Mănăstirea Dečani.

Mistra

Frescele de la Mistra prezintă reale înrudiri cu arta de la Constantinopol, ele se deosebesc cu operele din Macedonia care se remarcă prin volumele expresiv reliefate. Împodobirea cu picturi murale a Bisericii Peribleptos datează de pe vremea primului despot al Mistrei, Manuel Cantacuzino (1348-1380), fiul împăratului Ioan al VI-lea, ce fusese căsătorit cu Isabella de Lugignon.¹²¹

Liturghia Îngerească este considerată drept una dintre cele mai frumoase și autentice compoziții de la Biserica Peribleptos. Gabriel Millet a văzut aici premisele unui stil de pictură identificat cu școala cretană.¹²²

Exemple:

- Mănăstirea Peribleptos, Mistra
- Mănăstirea Pantanassa, Mistra.



Fig.6. *Nașterea Domnului*, frescă, 1348-1380, Mănăstirea Peribleptos, Mistra.



Fig.7. *Intrarea în Ierusalim a Domnului*, frescă, 1348-1380, Mănăstirea Peribleptos, Mistra.

¹²¹ Charles Delvoye, *op. cit.*, v.II. p. 236.

¹²² *Ibidem*, p. 238. Ideea astăzi a fost abandonată, picturile de la Peribleptos cu siguranță poartă pecetea influențelor din capitala Imperiului bizantin.



Fig.8. *Intrarea in Ierusalim a Domnului*, frescă, sec. al XV-lea, Biserica Pantanassa, Mistra.

Picturile de la Peribleptos și Pantanassa, din veacul al XV-lea, dezvăluie puternice caractere eclectice între stilul bizantin și elementele provinciale. Tratarea lineară a veșmintelor sunt alăturate cu accentele de mișcare ale figurilor și cu modelarea expresivă a portretelor, dând sentimentul de dinamism și viziune monumentală.

Rusia

Dintre artiștii greci ce au ajuns în spațiul slav, la Novgorod, trebuie să fi fost și Teofan Grecul (1340-1410), după ucenicia făcută la Constantinopol, unde cu siguranță a pictat mai multe biserici la Galata și în Calcedon. La Novgorod (a poposit după anul 1370), cu ajutorul unui ucenic, a pictat spre anul 1378 frescele catedralei Spas Preobrajenie (Schimbarea la Față a Domnului). Dimensiunea monumentală a figurilor înălțate prezintă reale asemănări cu tradiția de la Kariye Djami. Coloritul redus la câteva nuanțe de roșu, gri și alb sunt armonizate cu accente de lumină pentru chipuri ori veșminte. Proplasma figurilor sunt identice cu nuanța lutului ars.



Fig.9. Teofan Grecul, *Pantocratorul*, frescă, 1378, Catedrala Spas Preobrajenie, Novgorod.

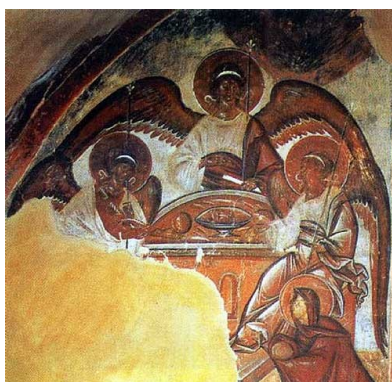


Fig.10. Teofan Grecul, *Sfânta Treime*, frescă, 1378, Catedrala Spas Preobrajenie, Novgorod.

Asemenea marilor artiști sau a geniilor, Teofan și-a construit un limbaj, nu doar un stil artistic pe deplin original, care s-a evidențiat prin individualitatea sa expresivă.

Țările Române. Țara Românească. Transilvania

În Țara Românească contactul cu precădere cu arta bizantină se va concretiza după întemeierea statului feudal din veacul al XIV-lea, fapt similar petrecut și în Moldova, arta veche românească prezentând înrâuriri, atât din aria bizantină balcanică, amintită înainte, cât și din partea unor elemente tributare stilului romanic.¹²³

Exemple:

- Biserica Reformată Sântămărie Orlea.
- Biserica Mănăstirii Râmeț.
- Biserica Romano-Catolică, Ghelița.
- Biserica Sfântul Nicolae Domnesc, Curtea de Argeș.
- Biserica Mănăstirii Cozia.



Fig.11. *Scene din viața Mântuitorului și a Fecioarei (Înălțarea Domnului, Nașterea Fecioarei)*, frescă, detaliu, 1311, Biserica Reformată, Sântămărie Orlea.

¹²³ Corina Nicolescu, *Secția de Artă veche românească*, Ed. Meridiane, 1965, p.7.



Fig.12. *Patimile Domnului*¹²⁴ (registru inferior). *Viața Sfântului Ladislav* (registru superior), frescă, 1330, Biserica Romano-Catolică, Ghelinta.

Vasile Drăguț consideră că frescele au fost inspirate din mozaicurile bisericii Kariye Djami, subliniind procesul de asimilare a acestora și sintetizarea lor în monumentul prezentat: *Din punct de vedere stilistic [...] este o artă de sinteză ce a valorificat atât elementele expresive specifice picturii bizantine din perioada Paleologilor, cât și pe cele italiene.*¹²⁵

Hieratismul figurilor construite în forme unghiulare sunt redată cu accente liniare. Chiar dacă cele două exemple analizate aparțin stilului picturii paleologe, la Argeș se întâlnește faza picturală, iar la Cozia cea de trecere spre cea grafică.¹²⁶

¹²⁴ Sarah Carr-Gomm, *The Hutchinson Dictionary...*, op. cit., p. 168-172. Patimile Mântuitorului sunt descrise în Sfânta Scriptură, ele fiind consemnate de toți Evangheliștii: Matei (26-27), Marcu (14-16), Luca (22-23), Ioan (17-19). În arta plastică scenele au fost predate atât individual, cât și în cicluri narative. Evenimentele principale cuprindeau: Intrarea în Ierusalim, Cina cea de Taină, Rugăciunea din grădina Ghetsimani, Sărutul lui Iuda, Prinderea și arestarea, Biciuirea, Judecata lui Irod, Drumul Crucii, Crucificarea, Luarea de pe Cruce, Îngroparea.

¹²⁵ Elena Ene D. Vasilescu, *Icoană și iconari în România: cât Bizanț, cât Occident?*, Ed. Trinitas, Iași, 2009, p. 38, 39.

¹²⁶ Coord. Acad. Prof. George Oprescu, *Istoria artelor plastice în România*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 166, 167.



Fig.13. *Deisis*, frescă, 1364-1369, Biserica Domnească Sfântul Nicolae, Curtea de Argeș.



Fig.14. *Adormirea Fecioarei*, frescă, 1364-1369, Biserica Domnească Sfântul Nicolae, Curtea de Argeș.

Concluziile.

Athosul devine centrul de manifestare a acestei școli. Frescele de la Gračanica și de la Dečani poartă amprenta originalității, iar la ultimul monument amintit se simt și influențele artei apusene.

La Mistra, în Biserica Peribleptos, figurile se umanizează, se înmulțesc și se mișcă libere pe fondurile albastre ale cupolelor. Teofan Grecul aduce cu sine din Constantinopol tradiția Bizanțului, pe care o transfigurează prin arta sa de o imensă grandoare în imagini tumultuoase și memorabile. Chipul Pantocratorului de la Catedrala Spas Preobrajenie din Novgorod este fără îndoială, alături de cel de la Dafni, cel mai cutremurător ca expresie a *Adevărului* umanizat. Andrei Rubliov eternizează *Sfânta Troiță*, eliberând compoziția de elementele adiacente, devenind cu siguranță cel mai căutat model pentru prefigurarea dragostei treimice. Monumentele din Țările Române, în a căror componență structurală și stilistică au fost asimilate tradițiile clasice ale Bizanțului, rămân până astăzi exemple

fundamentale, atât în sfera arhitecturii, cât și în aceea a decorării interioare a sfintelor lăcașuri. Consemnăm în acest sens Biserica Domnească Sfântul Nicolae de la Curtea de Argeș și Biserica de la Cozia.

Bibliografie

- Biblia sau Sfânta Scriptură*, Ed. IBMBOR., București, 1993.
- Alin Besanson, *Imaginea interzisă*, Ed. ,București.
- André Grabare , *L'Empereur dans l'art byzantin*, Ed. Belles lettres, Paris, 1936.
- Arhim. Sofian Boghiu, *Chipul Mântuitorului în iconografie*, Ed. Bizantină, București. 2001.
- Bayet Charles, *Arta bizantină*, Ed. Scorilo, Craiova, 1999.
- Constantine Cavarnos, *Ghid de iconografie bizantină*, Ed. Sophia, București, 2005.
- Corina Nicolescu, Secția de Artă veche românească, Ed. Meridiane, 1965.
- Coord. Acad. Prof. George Oprescu, *Istoria artelor plastice în România*, Ed. Meridiane, București, 1968.
- Dicționar de artă, Forme, Tehnici, Stiluri Artistice*, vol.II, Ed. Meridiane, București, 1998.
- Dimitrios Deliyannis, *Pictura neoelenă*, Ed. Meridiane, București, 1982.
- Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sofia, București, 2000.
- Daniel Rousseau, *Icoana Lumina feței Tale*, Ed. Sofia, București, 2004.
- Ene Pr. prof. dr.Braniște / Ecaterina prof, Braniște, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Ed. Diecezană, Caransebeș, 2001.
- Egon Sendler, *Elemente de teologie, estetică, tehnică- Icoana chipul nevăzutului*, Ed. Sofia, București, 2005.
- Elena Ene D. Vasilescu, *Icoană și iconari în România: cât Bizanț, cât Occident?*, Ed. Trinitas, Iași, 2009.
- George Ghițescu, *Antropologie artistică*, vol. I, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1979.
- Les Éditions du Cerf, Paris, 2001.
- Ιωάννης Χαρίλαος Βράνου, *Η τεχνική της αγιογραφίας*, Ed. Μορφή, Θεσσαλονίκη, 2000.
- Leonid Uspensky, *Teologia Icoanei în Biserica Ortodoxă*, Ed. Anastasia, București, 1994.
- Marcel Gh. Muntean, *Tipologia artei bizantine*, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2012.
- Μανουήλ Πανσέληνος εκ του ιερού ναού Πρωτάτου, Ed. Αγιορετική Εστία, Θεσσαλονίκη, 2003.
- Michel Kaplan, *Bizanț*, Ed. Nemira, 2010.
- Monah Savatie Baștovoi, *Idol sau icoană*, Ed. Marineasa, Timișoara, 2000.
- Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației* ,vol. IV, Ed. Saeculum, Vestala, București, 2002.

Père Simon Doolan, *La Redécouverte de l' icône, la vie et l' oeuvre de Léonide Ouspensky*, Ed.

Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1978.

Paul Evdochimov, *Arta icoanei o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1993.

Sfântul Ioan Damaschin – *Cele Trei Tratatate Împotriva Iconoclaștilor*, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1998.

Soptiris Kadas, *Mount Athos*, Ed. Ekdotike Athenon S. A., Athens, 1986.

Ștefănescu, D.I, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Ed. Meridiane, București, 1973.

Πουλημένου-Στουφή Ιωάννα, *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, Εκδ. Παρησία, Αθήνα, 2013.

Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene – vol I: Epoca Medie*, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1968.

<http://terapie-holistica.ro/2016/08/27/melchisedek/> accesat 10.10. 2021 ora 21:57.

<https://ziarullumina.ro/teologie-si-spiritualitate/theologica/perdea-sau-perete-de-ce-ar-fi-important-9617.html> accesat 10 10. 2021 ora 21:15.

<http://terapie-holistica.ro/2016/08/27/melchisedek/> accesat 10.10. 2021 ora 21:57.

<https://almihaila.wordpress.com/2020/02/19/imagini-sacre-cu-dumnezeu-in-iudaism/> accesat 10 10. 2021, ora 23:17.

<https://evz.ro/izgonirea-lui-adam-din-rai-s-a-produs-conform-legilor-fizicii.html> , 18.11.2021, 13:30.

<https://www.crestinortodox.ro/editoriale/chivotul-legii-96751.html> accesat 10.10. 2021 ora 21:24.

